

Kaio Carvalho Carmona

26 POETAS ONTEM: BELO HORIZONTE LITERÁRIA

Belo Horizonte
2015

Kaio Carvalho Carmona

26 POETAS ONTEM: BELO HORIZONTE LITERÁRIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

Para minha mãe, Laís,
quem primeiro me lançou nas investigações do mundo.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Zilda Cury, pelo conhecimento compartilhado, pelo carinho e respeito. Foi um prazer ser seu orientando.

Aos membros da banca examinadora, professores Roniere Menezes, Mário Alex Rosa e, especialmente, às professoras Cláudia Campos Soares e Silvana Pessôa pelas contribuições no diálogo aberto e sincero na qualificação.

Aos professores Antônio Sérgio Bueno, Sérgio Peixoto, Sérgio Alcides, Maria Cecília Boechat e Rogério Barbosa.

À Thaís Castro, pela leitura amigável e organizadora e pelas sugestões pontuais que muito ajudaram o trabalho.

Aos amigos Marcos Teixeira, Natália Tossati, Camila Reis, Carolina Anglada, Luciana Mariz, Joelma Xavier, Flávia Ferreira, Heberton Sabino, Jair Corgozinho, Cecília Cristina Alves, Paula Renata, Gilson Reis, Alexandre Castro, Lisa Vasconcellos, Gustavo Ribeiro, Andréa Werkema, Maurício Guilherme Silva Jr., Marco Aurélio, Rafael Reis, Fernando Santana.

Aos poetas de Belo Horizonte.

Aos meus pais e às minhas irmãs.

À Graziela, por um sem número de coisas: o debate, a conversa franca, a leitura, o carinho, mas, sobretudo, pelo incentivo e companheirismo.

Se toda linguagem sugere uma espacialização, uma certa disposição no espaço que, sem dominá-la, permite que dela nos aproximemos, então devemos compará-la a uma espécie de desbravamento, de abertura de um caminho. Um caminho não tem que ser descoberto, mas inventado.

Jacques Derrida

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo a análise da produção poética belo-horizontina no período de 1980 a 2000 e sua relação com as estéticas já canonizadas do século XX, como o Modernismo, a Poesia Concreta e a Poesia Marginal. Por meio da leitura de textos produzidos por 26 poetas nesse recorte de período, o estudo estabelece relações temáticas e contextuais dessa produção, bem como um panorama histórico-literário da capital mineira, desde a sua inauguração, em 1897, a partir de seus principais nomes e revistas que na cidade atuaram durante o século XX, construindo uma espécie de linha narrativa no imaginário coletivo sobre Belo Horizonte. Dentre os muitos caminhos percorridos pelos poetas, este trabalho privilegia o eixo temático *palavra-corpo-espaco* como representação essencial das principais forças do grupo de poetas investigado. Além de fornecer ao leitor um trabalho de organização e disponibilização de textos poéticos, esta pesquisa também elabora uma antologia dos autores analisados para maior conhecimento e divulgação da poesia produzida em Belo Horizonte no final do século XX.

Palavras-chave: Poesia Contemporânea; Belo Horizonte; Século XX.

ABSTRACT

The research conducts an analysis of the poetic production that took place in the city of Belo Horizonte, in the 1980-2000 period, and its relationship with the aesthetic movements canonized in the twentieth century, such as modernism, concrete poetry and marginal poetry. Through the reading of texts written by 26 poets, in this period, the study establishes thematic and contextual relations of the production, as well as a historical and literary overview of the capital of Minas Gerais, since its very beginning in 1897, from its main names and magazines which had presence in the city during the twentieth century, building a kind of narrative line over the collective imaginary of Belo Horizonte. Among the different paths taken by the poets, this work privileges the thematic axis “word-body-space” as a representation of the essential force of the investigated group of poets. Besides, the research provides the reader an organization of poetic texts of the city, and an anthology of the analyzed texts, towards a better understanding and dissemination of poetry produced in Belo Horizonte, in the late twentieth century.

Keywords: Contemporary Poetry; Belo Horizonte; 20th Century.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	CAPÍTULO 1: BELO HORIZONTE EM TEMPOS.....	19
1.1	A inauguração literária.....	19
1.2	A <i>Revista</i> e os rapazes modernistas (1920-30).....	24
1.3	O legado de Drummond e a geração de <i>Edifício</i> (1940).....	30
1.4	Afonso Ávila (1950-60).....	33
1.5	A margália belo-horizontina.....	40
1.6	Antologias, revistas, jornais.....	43
1.6.1	Antologias nacionais e internacionais.....	44
1.6.2	Antologias estaduais.....	49
1.6.3	Antologias municipais.....	51
1.6.4	Jornais e revistas.....	52
1.7	O fim do século na capital mineira (1980-2000).....	58
2	CAPÍTULO 2: O DEBATE CRÍTICO NO PÓS-1980	60
2.1	Um passeio pela poesia e pelos poetas	65
3	CAPÍTULO 3: AS FORÇAS DA POESIA BELO-HORIZONTINA NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990.....	133
3.1	A cidade.....	134
3.2	O erotismo.....	143
3.3	A metapoesia.....	149
3.4	Os nomes: uma visão contextual.....	152
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	166
	REFERÊNCIAS.....	172
	ANEXO: Antologia da poesia belo-horizontina.....	187
	APÊNDICE: Periódicos em circulação em Belo Horizonte (1980-1990)..	216

INTRODUÇÃO

O interesse por uma pesquisa sobre a poesia produzida no Brasil no final do século XX acompanha-me de perto¹ desde o término da dissertação de mestrado em Estudos Literários no ano de 2005. A partir desse trabalho, que também versou sobre produção poética brasileira do século XX², certos questionamentos andaram de braços dados com os meus estudos: quais são as especificidades da poesia contemporânea? Como se configura a poesia em tempos tão díspares? Como dialogar com poéticas que recebem a carga histórica e estética de muitos movimentos da Literatura Brasileira? Será que ainda vivemos a crise da palavra poética já vaticinada por tantos e tantos escritores e críticos? Como promover, enquanto também poeta, um diálogo crítico e verificar entre meus pares as influências no cenário da literatura nacional do passado no presente?

Essas perguntas, com as quais venho convivendo e sobre as quais venho tecendo reflexões desde então, representam o fôlego inicial desta pesquisa e a busca por respostas configurou este texto. De início, a empresa pareceu-me instigante; contudo, ao mesmo tempo, muito ampla. Foram necessários, então, recortes em material tão vasto e diferenciado. Primeiramente, um recorte espacial. Seria impossível mapear toda a poesia contemporânea brasileira, com seus inúmeros representantes de todos os estados do país em um prazo de quatro anos. Para a realização de um projeto como esse seria preciso estabelecer contato com todas as regiões, quando não fosse necessário estar presente, viajando por todo o Brasil. Sem dúvida, isso seria um projeto para uma década de vida, no mínimo, ou mesmo para uma equipe de pesquisadores. Daí a escolha do recorte espacial: Belo Horizonte. Sendo natural dessa cidade, supostamente eu teria um maior acesso aos poetas, às publicações e à crítica aqui realizada. Se isso se efetivou como uma verdade, também não fui poupado de múltiplos problemas e de frequentes dificuldades em acompanhar essa poesia de perto. A escolha também se deu a partir da crença de que esse recorte espacial, ao final das contas, pudesse ajudar a compreender uma parcela da Literatura Brasileira, fornecendo uma reflexão que, ao lado de outras também parciais, contribuísse para os estudos literários brasileiros.

¹ O pronome em primeira pessoa do singular é utilizado somente na introdução desta pesquisa em função do caráter pessoal das primeiras escolhas que resultaram neste trabalho. A partir do primeiro capítulo, utilizarei a primeira pessoa do plural que expressa, com adequação, o trabalho conjunto com a orientação que resultou nesta tese.

² Cf. CARMONA, 2006.

Escolhido o espaço, percebi que era necessário também um recorte temporal, já que a expressão “poesia contemporânea”, por si só, é bastante ampla e complexa e seu uso requer alguns cuidados do pesquisador. Diante da dúvida, pareceu-me interessante a investigação das duas últimas décadas do século XX, já que o período pertence ainda, ao menos para a arte, a um tempo contemporâneo e também possibilita um mínimo de distanciamento desejado para a realização de um trabalho analítico, fornecendo uma dupla visada: a especificidade de uma poesia *fin de siècle* e sua comparação com toda a herança poética das décadas anteriores.

Conforme o pensamento de Giorgio Agamben, o contemporâneo é aquele que se encontra justamente em uma fissura, um deslocamento de seu tempo, olhando para trás, recontextualizando o seu passado e, ao mesmo tempo, tornando-se contemporâneo do momento analisado sobre o qual se debruça:

O poeta — o contemporâneo — deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Para esse filósofo italiano, o contemporâneo é aquele que lê no presente a história, de modo inédito, reatualizando uma espécie de origem que nunca se extinguiu. É aquele que, por suas próprias forças, não caminha com e nem segue os demais, distinguindo-se na unanimidade, mas fazendo-se, ao mesmo tempo, eco de uma tradição. Utilizando metáforas precisas, esse autor esclarece mais:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda, ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo (AGAMBEN, 2009, p. 65).

A partir da leitura do filósofo, e demais teóricos que se debruçaram sobre o tema, desejo compreender o período analisado e assim verificar, por meio de seus textos, como os poetas podem contemporizar com o passado transigindo e iluminando regressivamente a própria herança poética precedente, reconfigurando paradoxalmente uma tradição anterior àquela em que estamos inseridos, à maneira de Jorge Luis Borges em seu texto “Kafka e seus precursores” (Cf. BORGES, 1999). Ler o passado no presente e o presente do passado. Também Leyla Perrone-Moisés pode auxiliar na difícil tarefa de pensar a temática:

O que é contingência de todo discurso histórico – trazer em si as marcas do presente – torna-se uma necessidade interna na história literária, porque os “fatos” de que ela se ocupa não aconteceram, como os da história, uma vez só e só no passado, mas continuam a acontecer a cada leitura nova. O velho Lanson já observava: “O objeto dos historiadores é o passado: um passado do qual só subsistem índices e restos, com a ajuda dos quais reconstitui-se sua ideia.” Nosso objetivo também é o passado, mas um passado que permanece: a literatura é, ao mesmo tempo, passado e presente (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 25).

Refletir sobre a poesia contemporânea revela-se sempre um ofício que requer cautela. A contemporaneidade põe em suspensão uma explicação precisa ou acabada do que seja poesia. E a tentativa de conceituar “contemporâneo” não apresenta dificuldade menor, já que o termo pertence a uma teia complexa de relações entre o passado e o presente, sem qualquer tipo de linearidade fixa ou normativa e também, além do mais, carente de um ponto de partida, um marco temporal incontestável. Traçar opiniões e mapear uma literatura em processo é uma empreitada arriscada, embora sedutora, já que o crítico se encontra no “olho do furacão”. Ainda que esteja tratando o período analisado à distância de pouco mais de uma década, para a arte, especificamente a literária, essa distância pode, por vezes, se revelar bastante curta. De 1980 — o período inicial do recorte feito no estudo — até os dias de hoje, a maioria dos autores aqui analisados deu continuidade à sua produção, publicando novos livros e poemas. Ou seja, podem tanto confirmar aquilo que consta nas análises, conservando certo *modus operandi*, quanto negar toda a sua obra anterior ou modificá-la de maneira singular, transformando a leitura realizada. É o risco incontornável a que me proponho e não poderia ser de outra maneira.

Para levar a cabo a empreitada, escolhi estudar cada poeta considerando as características formais e estéticas próprias de cada discurso, bem como a articulação com a proposta poética, declarada ou não. Esse procedimento revelou escolhas,

caminhos e afinidades com outros poetas e grupos, e isso só pôde ser feito a partir da leitura direta dos textos, do convívio analítico com os poemas. Acredito ser essa a maneira adequada para uma análise que não se desejou superficial, isolada ou estéril, mas que buscou dialogar com os poemas, considerando as forças que fazem de cada texto linha constituinte de uma teia maior, de seu tempo e espaço. Ou seja, tentar perceber no conjunto de emaranhados os fios que se cruzam em um tecido³ que aqui chamarei de a poesia belo-horizontina. A partir da leitura dos poemas é que uma primeira seleção foi se construindo aos meus olhos e revelando um caminho a trilhar.

Foi necessário estabelecer um critério para as obras selecionadas e analisadas. Já que não foi meu interesse — embora tangencie o tema em alguns momentos da pesquisa — trabalhar com suportes como *blogs* literários e internet, enfim, com todo o aparato tecnológico que foi, e ainda é, motivo de discussão entre poetas, críticos e artistas de toda sorte, julguei ser coerente investigar somente as obras publicadas em livro impresso, como publicação independente ou não. Ou melhor, acredito na importância do suporte — o bom e velho papel — como uma das formas eficazes de perpetuar a poesia e dialogar com novos e antigos leitores; o livro impresso pode estar em crise, mas ainda é um símbolo de um hercúleo esforço do poeta para fazer valer a sua voz e transitar sua poesia e, com certeza, é um suporte que conviverá por muito tempo com outros.

A escolha dos nomes dos autores que compõem o *corpus* poético aqui analisado também se mostra singular. O primeiro movimento se deu a partir do conhecimento prévio da escrita de alguns dos poetas. E esse mesmo conhecimento prévio partiu de sugestões de professores e estudiosos da própria universidade da qual faço parte. Como estudante e pesquisador, fui orientado a procurar determinados nomes que faziam parte da cena literária atual da cidade, alguns deles de dentro da própria universidade, como será visto mais adiante. A partir disso, o contato passou a ser pela indicação dos próprios poetas, ou seja, um nome acabava indicando outro nome e o *corpus* inicial da pesquisa foi se tecendo. Esses movimentos acabaram se tornando importantes, à medida que revelaram uma operação no cerne da cena poética belo-horizontina, já que indicam que os poetas escolhidos também são leitores de outros poetas seus contemporâneos e fazem escolhas dentro desse universo. Além de sinalizar certas forças no jogo literário da cidade, indicando o caminho que esses escritores trilharam para a divulgação de seu

³ Essa metáfora do texto como tecido foi retirada da obra de Pascale Casanova, em *A República Mundial das Letras* (2002), em que a pesquisadora se refere à metáfora utilizada por Henry James em sua obra *The Figure in the Carpet* (O motivo no tapete).

trabalho. Em um determinado momento, foi preciso encerrar a lista dos nomes que entrariam nesta análise, pois verifiquei que a quantidade de poetas com livros publicados no período estudado é demasiada e julguei que os nomes eleitos já eram suficientes para configurar um quadro da poesia belo-horizontina das últimas décadas do século XX.

Feitas as breves considerações sobre os primeiros critérios da elaboração da pesquisa, passarei para a apresentação da estrutura do trabalho, que se assenta em uma perspectiva panorâmica, na tentativa de fornecer ao leitor uma visada sobre a história poética de Belo Horizonte e dos poetas das décadas de 1980 e 1990, na capital mineira.

O primeiro capítulo, “Belo Horizonte em tempos”, funciona como uma justificativa da pesquisa, ou seja, o que pode validar o trabalho como acréscimo aos estudos literários brasileiros, tematizando a poesia belo-horizontina. Para tanto, realizo uma perspectiva histórico-literária da cidade na tentativa de contextualizar o leitor sobre o caminho que pretendo tomar. Não desejei com isso um resgate de toda a história literária da capital. Certamente, essa seria outra pesquisa, bastante interessante, mas fugiria da proposta aqui colocada. Procuro mostrar, em um recorte histórico, o quanto Belo Horizonte esteve ligada às artes, à literatura e, principalmente, à poesia, desde a sua fundação. Para isso, valho-me de textos, sobretudo poéticos, como testemunho. Ao tratar dessa perspectiva da cidade, ocorreu-me também abordar os escritores que a tomaram como referência de criação e construíram uma Belo Horizonte figurada pela literatura em um cruzamento de vozes, versos e narrativas que acabam criando, a partir do universo ficcional, a cidade no imaginário coletivo.

Seguindo essa linha de raciocínio é que propus os subcapítulos — “A inauguração literária”, “A revista e os rapazes modernistas em Belo Horizonte (1920-30)”, “O legado de Drummond e a geração *Edifício* (1940)”, “Affonso Ávila (1950-60)”, “A Marginália belo-horizontina” e “O fim do século na capital mineira (1980-2000)” — que nada mais são do que comentários sobre movimentos e estéticas que marcaram os poetas aqui estudados, com seus principais nomes, grupos, livros e revistas que não só deram origem a uma produção poética na e da cidade, como também projetaram, em certa medida, a capital mineira para um cenário nacional e até, por vezes, internacional. Esses subcapítulos também são uma espécie de preparação do leitor para a análise da produção dos poetas, realizada no segundo capítulo.

Com a escolha e leitura dos textos pretendi o registro, uma nota sobre a escrita de cada autor. De certa maneira, esta pesquisa assenta a sua proposta em análises poéticas, procedimento crítico que coloca a materialidade da obra em relevo, fazendo

com que as conclusões nasçam sempre da articulação entre o necessário apoio teórico-crítico e a manipulação consistente da matéria poética. Tais relações redundaram em questionamentos sobre a literatura contemporânea, sobretudo na virada do século XX para o XXI. Na verdade, esse capítulo tenta lançar mão da discussão teórico-crítica que vem sendo feita no universo acadêmico sobre a literatura contemporânea para pensar a poesia de Belo Horizonte realizada no final do século XX. Ao todo, pesquisei 26 poetas e estou ciente de que outros muitos publicaram nesse mesmo período. Esta pesquisa se quer representar, contudo, como um recorte analítico e, portanto, não foi minha intenção abranger toda a produção publicada no período, tarefa que, de resto, considero quase impossível. Daí encerrar a busca com o número citado que, coincidentemente, é o mesmo da importante antologia de Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*, publicada em 1976, obra também representativa tanto para a produção dos poetas analisados, quanto para o presente estudo. Esse número acabou configurando o título desta pesquisa — “26 poetas ontem” — em um declarado diálogo e reconhecimento do trabalho da pesquisadora que se tornou uma referência nos estudos sobre a poesia da década de 1970, e também, tal como esta tese, fazendo um recorte espacial – Rio de Janeiro e São Paulo. Ou seja, o título é declarada simpatia ao livro de Heloísa Buarque de Hollanda e sinaliza também a adoção de alguns de seus princípios, como o recorte espacial, por exemplo.

É preciso relembrar que as obras utilizadas para a análise estão dentro do recorte temporal proposto, isto é, de 1980 a 2000. Foi necessário, contudo, fazer menção, mesmo que de maneira breve, a alguns poetas e livros posteriores ao período analisado principalmente para justificar certas marcas na produção de determinado poeta ou ainda para dar ao leitor mostras da continuidade estética de sua poesia. Alguns desses poetas reuniram sua produção em uma única edição, posterior aos anos 2000, com antigos e novos textos, daí a referência a essas obras.

O segundo capítulo foi fundamental para o trabalho na medida em que permite observar, de perto, as forças e as formas constituintes da poesia que se produziu em Belo Horizonte nas duas últimas décadas do século XX. A partir dele, foi possível também pensar o terceiro capítulo que apresenta três caminhos mais frequentemente trilhados pelos poetas: “O espaço”, “O erotismo” e “A metapoesia”. De alguma forma, todos os poetas analisados visitam algum desses caminhos, quando não todos eles, produzindo uma espécie de ponto de encontro temático a partir de cada escrita. Esse capítulo apresentará também o exercício da análise poética, não pensando cada poeta de maneira isolada, como foi feito no capítulo dois, mas no conjunto, uma tentativa de

refletir sobre os caminhos percorridos — o espaço, o erotismo e a própria poesia —, aquilo que poderia fornecer ao leitor, depois de uma primeira visão mais particularizada, uma compreensão do todo, daquilo que se passa na esfera da criação coletiva como constante atenção dos autores e da passagem dessa produção por alguns pontos ou temas comuns. É necessário lembrar que esse todo abordado possui um caráter provisório e movente, como em uma constelação em que os corpos celestes aparecem em diferentes pontos do céu, com diferentes tamanhos e intensidade, mas sempre brilhando. Na verdade, será o olhar crítico que irá construir o desenho, como um móvel em permanente transformação, desse campo vasto, sem exigir dele uma coesão ou algum elemento totalizador. Ou seja, a própria pesquisa irá fornecer ao leitor uma forma de ler esse campo na organização da tese. Enfim, desejei estabelecer entre o segundo e o terceiro capítulos uma relação individual/universal, na medida em que indico temas comuns aos poetas e que também pertencem a outras épocas. Tentei pensar ainda no contexto social vivenciado pelos poetas nos anos oitenta e noventa na capital mineira a fim de investigar certas condições de produção e circulação da poesia que podem ajudar a compreender as marcas desse período na história da literatura.

Como capítulo conclusivo, tratei dos poetas que se destacaram qualitativamente como sintetizadores e representantes do período analisado, como uma forma de valorizar e realçar as principais forças poéticas entre o grupo, nomeando suas idiossincrasias e os critérios para estabelecê-las. Ou seja, selecionei nomes representativos do período analisado que podem se tornar indicadores de pesquisas futuras para a graduação ou pós-graduação em Estudos Literários. Para finalizar, organizei, a partir da pesquisa, uma antologia da poesia belo-horizontina, dando ao leitor a possibilidade de conhecer um pouco mais da poesia da cidade, além do que lhe foi facultado no corpo do trabalho. Essa antologia terá como linha balizadora as principais forças e formas empregadas na organização dos textos nessa tese. O material, assim disponibilizado, poderá servir como fonte para outros trabalhos e outros pesquisadores e se constitui também como uma das principais marcas da pesquisa: o levantamento e organização dos poetas e da poesia de Belo Horizonte no final do século XX.

Um importante critério utilizado para a seleção de nomes, reitero, foi a efetiva publicação de obras em livro, levando em conta os autores que produziram, nessas décadas, livros próprios, de maneira independente ou não. Essa escolha se estrutura na tentativa de dar uma maior concretude à pesquisa, pois um autor inédito, ou que ainda tenha poemas publicados apenas em jornais e revistas, pode nunca publicar um livro e

seus versos caírem no esquecimento. A partir desse primeiro critério, verifiquei também a continuidade do trabalho poético dos autores selecionados, já que a maioria continua produzindo e publicando na primeira década do século XXI, o que acaba formando um corpus significativo de poesia na/da cidade.

Tendo em vista a proximidade temporal, uma das formas de aproximação dessa poesia foi o encontro presencial com os poetas e o acesso às fontes primeiras e também a declarações dos autores. Tal prática foi de fundamental importância para o estudo, já que as entrevistas acabam iluminando as ideias, escolhas, oposições e caminhos trilhados pelos poetas, recolhidos no momento espontâneo que geralmente o encontro presencial promove.

Como em todo trabalho acadêmico, muitos problemas se apresentaram logo de início. Nem todos os poetas estudados se encontravam na cidade e algumas entrevistas acabaram, assim, sendo realizadas via e-mail. Houve também aqueles que se negaram a falar ou que, por algum motivo, não quiseram ter seus nomes vinculados a uma pesquisa acadêmica. Outra dificuldade que se impôs e merece ser aqui registrada é a dificuldade de acesso às obras. Alguns poetas sequer têm os próprios livros e muitos desses volumes se perderam no tempo. Nesse caso, a busca em livrarias, sebos, internet, bibliotecas e entre os colegas de geração, muitas vezes, foi infrutífera, contribuindo assim para uma memória do esquecimento da poesia na cidade, que constitui outro interessante objeto de pesquisa para a crítica literária.

A seleção de poemas teve por princípio o movimento, quase sempre relativo, de uma impressão primeira e pessoal. Ou seja, aqueles poemas que chamaram a atenção logo numa primeira leitura, sem maiores pretensões, foram registrados em uma lista prévia, para, em seguida, serem comparados ao restante da obra do poeta analisado. A partir daí, pude perceber o quanto os textos tomados como “representativos” em um primeiro momento são reveladores ou não de uma temática, recurso ou procedimento do autor. Dessa forma, alguns textos foram retirados, outros mantidos e os que se encontram aqui destacados certamente exercem a função de um recorte demonstrativo dos versos analisados, segundo os critérios que serão expostos nos capítulos em que serão feitas as análises desses textos. A proposta, de início, era analisar e dispor os poetas estudados na ordem dos encontros e entrevistas de maneira que eles próprios estabelecessem uma espécie de percurso da pesquisa. Não consegui levar a cabo essa ideia. As entrevistas foram marcadas e remarcadas, o acesso ao material foi demorado, os prazos venceram. Sendo assim, acredito que a ação mais apropriada foi a de abordar

os poetas a partir das análises feitas, deixando o texto ditar, de algum modo, seu próprio ritmo.

Tal como acontece com este objeto de estudo, tenho a consciência de que a escrita desta pesquisa está em processo e, como em todo trabalho, apresenta momentos de maior fôlego e outros de hesitação ou fragilidade. Também não me escapa o fato de que o trabalho se ressent de certo grau de dispersão, embora os contínuos esforços para contorná-la. Mas, sobretudo, a pesquisa deseja ser um documento de registro, sempre parcial embora, da poesia de uma época, com a reunião de textos, nomes e levantamento de dados; um material organizado para a consulta de outros pesquisadores, ou seja, um trabalho de levantamento de dados e análise, contribuindo com isso para a atualização constante e necessária dos estudos literários brasileiros.

CAPÍTULO 1: BELO HORIZONTE EM TEMPOS

Belo horizonte, que lindo nome! Fiquei a repeti-lo e a enroscar-me na sua sonoridade. Era longo, sinuoso, tinha de pássaro e sua cauda repetia rimas belas e amenas. Fonte. Monte. Ponte. Era refrescante.

Pedro Nava

1.1 A inauguração literária

Como se sabe, a cidade de Belo Horizonte nasceu de um amplo projeto, conscientemente calculado, sob a égide positivista de ordenação e higiene, para inaugurar novos tempos nos fins do século XIX. Os modelos: Paris e Washington. A partir de um traçado geométrico e regular, a cidade ganhou contornos urbanos, saneamento, transporte, comércio, grandes corredores para circulação, edifícios públicos e até um projeto eólico, para se tornar a nova capital de Minas Gerais. Diferentemente de outras cidades, sua construção se impôs e transformou a geografia local, o pequeno arraial de Curral Del Rei. A preocupação em construir uma cidade diferente foi, desde o princípio, planejada, como nos mostra Maria Zilda Cury:

Since its origin Belo Horizonte has revealed, in its historic process of formation, a character distinct from the other Brazilian capitals: It came into existence to respond to the ideals of be modern, with the obligation to rapidly become a great political and cultural center. A city planned on paper, it responded to the ideals of sanitation and regulation of space that so marked the urban reforms of European cities of the middle of the nineteenth century⁴ (CURY, 2004, p. 597).

A cidade construída pelo engenheiro Aarão Reis⁵, entre 1894 e 1897, adentra o século XX ganhando aplausos em todo o território nacional. Seu projeto impressionava sobretudo por inaugurar uma nova era, símbolo concreto da modernidade, da beleza e da higiene, bem ao gosto da época. Dentro desse espírito, inúmeros escritores e

⁴ Tradução livre: Desde a origem, Belo Horizonte revelou no seu processo histórico de formação um caráter distinto de outras capitais brasileiras: nasceu para ser moderna, com a obrigação de rapidamente tornar-se um grande centro político e cultural. Cidade planejada, nascida no papel, responde aos ideais de higienização e regulação do espaço que tanto marcaram as reformas urbanas das cidades europeias do século XIX.

⁵ Dr. Aarão Reis foi engenheiro-chefe da Comissão de Estado das Localidades indicadas para capital, em 1893, e organizador e primeiro engenheiro-chefe da Comissão Construtora da Nova Capital, de março de 1894 a maio de 1895.

jornalistas, de dentro e de fora do estado, saudaram o modelo que deixaria para trás, com desdém, todo o passado colonial da antiga capital mineira, Ouro Preto, tal como fez, no calor da hora, Rui Barbosa:

Por que Belo Horizonte? Já vos articularam o reparo e eu insisto. O adjetivo estreita aqui o vago, o mágico, o incomensurável deste nome. Todo e qualquer epíteto o apoucaria. *Horizonte* é que era, e devia tornar a ser. Esta se devia chamar simplesmente a cidade do Horizonte, ou apenas o horizonte, numa palavra indefinida, como as perspectivas da sua vista. Ouro Preto representa o coração da terra, as entranhas do trabalho, da luta e do sofrimento. Belo Horizonte, os céus, a vitória a conquista, a coroa da jornada humana, a alegria de viver na contemplação inenarrável do universo, o êxtase da admiração ante as maravilhas da obra divina, colhidas no relance de um olhar que se mergulha pela extensão sem plagas do azul (BARBOSA, 1967 *apud* MIRANDA, W., 1996, p. 20).⁶

De fato, a histórica Ouro Preto estava já impedida, por inúmeros motivos, mas, principalmente, pelo geográfico, de permanecer como a capital mineira. Depois de longos debates políticos e de gestos fervorosos, tanto dos opositores quanto dos favoráveis à mudança, a região de Belo Horizonte — antigo Curral Del Rei — foi escolhida para abrigar a nova capital. Teve início, então, a grande empreitada, fantasiosa para alguns no princípio, realidade para muitos no ano de sua inauguração, em 1897. O êxito do projeto recebeu antológicos elogios, como o de João do Rio:

Belo Horizonte foi feita outro dia como uma prova tranquila de energia. Mas de tal forma os que a fizeram estavam embebidos do sentimento impessoal da Beleza que a cidade inteira é, definitivamente, um miradouro do céu. O azul não está no céu, lá no alto. O azul está nas praças, está nas ruas, ondula nos montes, escorre das árvores, cerca as pessoas. Belo Horizonte, única e talvez a derradeira poesia da República (RIO, 1920 *apud* MIRANDA, W., 1996, p. 100-101).⁷

O antigo arraial Curral del Rei passou por uma completa transformação, tendo suas velhas casas, choupanas, comércio e igrejas destruídas, sob a argumentação de que suas formas e traçados eram incompatíveis com o projeto modernizador idealizado pelos engenheiros responsáveis pela construção da nova capital. Dentro do espírito da modernidade impregnada nas vozes dos intelectuais do século XIX, não faltaram

⁶ BARBOSA, Rui. *Obras completas*. Rio de Janeiro: MEC, 1967. v. 37, t.1: Conferência de Belo Horizonte, p. 253.

⁷ RIO, João do. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Paris: Aillaud; Lisboa: Bertrand, 1920. p. 99-110: No miradouro dos céus.

aqueles que se permitiram opinar sobre o projeto de construção. Curiosa, por exemplo, foi a postura de Machado de Assis, que sugeriu a mudança do nome da cidade:

...estamos assistindo a uma florescência de capitais novas. A Bahia trata da sua; turmas de engenheiros andam pelo interior cuidando da zona em que deve ser estabelecida a futura cidade. Sabe-se que Minas já escolheu o território da sua capital, cuja descrição Olavo Bilac está fazendo na *Gazeta*. Chama-se Belo Horizonte. Eu, se fosse Minas, mudava-lhe a denominação. Belo Horizonte parece antes uma exclamação que um nome. Sobram na história mineira nomes honrados e patriotas para designar a capital futura (ASSIS, 1894 *apud* MIRANDA, W., 1996, p. 19).⁸

De maneira detida e interessada, como afirma Machado de Assis, foi o parecer de Olavo Bilac, que esteve em Belo Horizonte, como correspondente de *A Gazeta de notícias*, inspecionando o antigo arraial Curral Del Rei e reproduzindo suas impressões, em linguagem prazerosa, nas páginas do periódico:

Mais meia légua. E, chegados a uma elevação de terreno, vemos toda a serra do Curral, estendida numa linha azulada, com o seu alto Pico topetando com as nuvens, a uma altura de 1.310 metros.

Corre-se então com a vista toda a localidade escolhida para o estabelecimento da nova capital de Minas.

É como um enorme anfiteatro dodecagonal, aberto para o Oriente, encostado à serra do Curral e ao norte à serra da Contagem.

(...)

Dali a meia hora, entramos na povoação. E com que surpresa e com que alegria!

Supunha eu encontrar em Belo Horizonte uma ou duas dúzias de casas rústicas, num arraial quase morto, mergulhado num silêncio melancólico. Em vez disso, acho uma área povoada de mais de dois mil metros quadrados, em que levantam talvez duzentas casas – comércio animado, lavoura, curtumes, igrejas, dois hotéis, população alegre, sadia, afável, obsequiosa sem aborrecer, discreta sem matutice, e — principalmente... muitas moças que nada têm de feias... (BILAC, 1894 *apud* MIRANDA, W., 1996, p. 64-65).⁹

Contrários ou favoráveis, muitos dos escritores da época se debruçaram sobre a inovadora perspectiva de uma cidade nascida do papel. Poderíamos dizer que, desde o início, a vida de Belo Horizonte esteve ligada à literatura e, também, desde que nasceu, foi transformada em um campo de investigação poética, gerando temas para os poetas e promovendo, em seu território urbano, novos poetas que dela se alimentaram. Nesse sentido, vale bem lembrar uma curiosa “guerra de sonetos”, sobre a inauguração da

⁸ ASSIS, Machado de. *A semana*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1894.

⁹ BILAC, Olavo. Belo Horizonte – a nova capital de Minas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jan. a 30 jan. 1894.

cidade, resgatada por José Américo Miranda¹⁰ em seu artigo “Poesia e polêmica no nascimento da cidade”:

Entre os que passam suas vidas correndo e lutando pela sobrevivência nas ruas de Belo Horizonte, poucos são os que se dão conta do caráter parnasiano da cidade, pelo risco de sua planta, por sua primeira arquitetura, particularmente a dos prédios públicos, e pela conformação linear dos limites que lhe foram dados pela avenida do Contorno. Menor ainda é o número dos que sabem que na origem mesma da cidade encontra-se uma guerra de sonetos ¹¹ (MIRANDA, J., 1995, p. 97).

Segundo Miranda (1995, p. 98), o Padre José Joaquim Correia de Almeida, conhecido também como Padre Mestre, por ser professor de latim, era rigorosamente contrário à transposição da capital e deixou exposta em sonetos, satiricamente, sua recusa: primeiro, esboçou sua firme posição ao criticar a possibilidade de se mudar a capital mineira; segundo, colocando-se contra os partidários da mudança, critica o neologismo “mudancista”, deixando registrado, em vários sonetos, seu protesto. Desses poemas, vale lembrar aquele que desencadeou a “guerra de sonetos” referida:

Mudança da Capital de Minas

Esse Curral Del Rei, Belo Horizonte,
produtiva invenção de sindicato,
inculca-se por lebre, mas é gato,
conforme já se sabe no Itamonte.

Veloso amigo embora suba o monte
no intuito e desempenho do mandato,
creio que lhe não faço desacato
dando-lhe uma pitada de simonte.

Os queijos e o toucinho estarão salvos,
se espertos impingirem a papalvos
por fecunda campina um bamburral.

E a empreitada seria de grão lucro,
se o congresso mineiro, com ser xucro,
se deixasse levar para o curral.

(ALMEIDA, *apud* MIRANDA, J., 1995, p. 100-101)¹²

¹⁰ Há uma oscilação de registros da assinatura de José Américo de Miranda Barros em seus textos e livros de poesia e crítica literária — José Américo, José Américo Miranda e José Américo de Miranda Barros — o que explica as diferentes referências para esse mesmo autor ao longo do corpo do texto nesta tese. A indicação dessa oscilação está devidamente registrada na lista de referências bibliográficas.

¹¹ Toda essa polêmica é narrada de forma bastante esclarecedora por José Américo Miranda, e é revelada com detalhes analíticos na publicação feita no *Boletim do CESP*, v.15, n.19, jan./dez. 1995.

¹² O texto de José Américo de Miranda traz a seguinte nota com a indicação da fonte de onde as informações e os poemas citados foram retirados: “As informações históricas sobre a mudança da capital

O soneto do padre, depois de publicado e levado ao conhecimento público, obteve resposta, também poética, de um dos articuladores da mudança da capital: Augusto de Lima, sob o pseudônimo “SIN-DI-K”, publicado no periódico *Movimento*:

Resposta

Ó padre, ó vate de horizonte estreito,
Tomador de pitadas de simonte,
Não podes desejar “belo horizonte”
Amas a toca, estás no teu direito.

O sindicato, eis o maior defeito!
No entanto, nem preciso é que te aponte,
Nem que mandem dizer lá do Itamonte,
Tens junto a ti um sindicato feito.

Falas em espertezas! Que virtude!
Desejas só que a capital se mude
Para um lugar livre da ladroeira.

Ora bem, não sítio mais barato,
Nem mais farto de aguadas e bom mato,
Mais honesto e melhor que a Mantiqueira
(LIMA *apud* MIRANDA, J., 1995, p. 102)

A “guerra de poemas” continua com direito à “Réplica”, “2ª resposta”, “Tréplica” e outros tantos sonetos cujo tema sempre versava sobre a mudança da capital ou a construção da nova cidade. Como se vê, Belo Horizonte é filha não só de uma vontade política e de um engenho construtor, como também matéria poética de inúmeros poetas e personagem de romances, novelas, contos e memórias que seguiram construindo e inventariando uma história literária da capital mineira. A íntima ligação da cidade com a literatura se dá, pois, desde a sua fundação, e cresceu de mãos dadas com o passar do tempo e a vida de seus novos habitantes, como veremos a seguir.

1.2 A Revista e os rapazes modernistas (1920-30)

Depois de uma “estreia literária”, com os muitos poemas sobre sua inauguração e o romance *A capital*, de Avelino Fóscolo, em 1903¹³, Belo Horizonte ganha, de fato, no meio cultural e literário, a notoriedade que a coloca em uma condição nacional de referência, a partir da década de 1920, por meio do Modernismo Mineiro.

Com o crescimento da cidade, surge também, no campo artístico, a tentativa de apreender no calor da hora as novidades e os conflitos que o espaço citadino oferece, promovendo uma procura pelos significados desses novos tempos. Nesse sentido, Belo Horizonte encontrava-se no mesmo passo que outras grandes cidades brasileiras. O Modernismo, nascido em São Paulo e assimilado por outros centros urbanos do país, encontra no cotidiano das cidades um amplo *corpus* material, temático, social e espiritual que promove livremente seu desenvolvimento. Há algo de cíclico nesse sentido: o Modernismo nasce dos centros urbanos e deles se alimenta fartamente. O ritmo da vida urbana dá o tom à estética da rapidez, da fragmentação e da simultaneidade, tão caras ao movimento e tão próximas do Futurismo de Marinetti.

Isso se dá, em Belo Horizonte, sobretudo a partir da publicação de *A revista*, em 1925, já que a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922, não causou, de imediato, transformação nos jovens escritores mineiros, tendo em vista a pouca importância dada ao evento pelos jornais locais. Lembra-nos o próprio Drummond:

Imediatamente, [a Semana de Arte Moderna] não repercutiu de modo algum. Tanto quanto posso lembrar-me, o pequeno grupo de rapazes mineiros ‘dado às letras’ não tomou conhecimento. Explica-se: só por acaso líamos jornais paulistas, e os do Rio não deram maior importância ao fato, se é que deram alguma (DRUMMOND, C. *apud* SILVA, M., 1984, p. 87).

Mas se faltou ao movimento paulista, logo de saída, uma correspondência mineira, a Caravana Paulista cumpriu o papel e estreitou os laços literários entre os dois estados. Em 1924, vem a Minas Gerais a caravana modernista: Olívia Penteadó, Godofredo da Silva Teles, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Noné, trazendo o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Ao visitar Belo Horizonte, a caravana deflagra o diálogo do grupo mineiro com a proposta paulista e se

¹³ O romance é considerado um marco da literatura da cidade, já que tematiza a própria construção da nova capital mineira, reescrevendo sua história. Nesse sentido, os trabalhos: *Hoje tem espetáculo*: Avelino Fóscolo e seu Romance, tese de 1984, de Letícia Malard, e a dissertação *A cidade de papel*, de 1998, de Luciana Marino do Nascimento, são importantes leituras para a compreensão do momento de feitura da obra de Fóscolo, bem como a trajetória do escritor nas Minas Gerais.

espalha pelo país, promovendo um vínculo literário, articulado não só em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro e no Nordeste do Brasil.¹⁴ A amizade aberta com os paulistas, principalmente entre Drummond e Mário de Andrade, fornece o sopro para acender as labaredas da irreverência mineira no cenário cultural de sua nova capital. Novamente as palavras de Drummond são esclarecedoras:

Uma das coisas mais importantes para a vida do nosso grupo foi a visita, logo depois da semana santa de 1924, da caravana paulista (DRUMMOND *apud* SILVA, M., 1984, p. 87).

Desse encontro com os modernistas de São Paulo, o nosso modernismo, até então quase solitário, tirou seiva para se encorpar. (DRUMMOND *apud* SILVA, M., 1984, p. 213).

Os mineiros não se fizeram esperar. No ano seguinte ao encontro, é publicada *A Revista*, que teve apenas três números, mas todos muito significativos para configurar o quadro que se estenderia a partir daí. Lembre-se também de que, na época, pode-se dizer que era quase regra publicações de vida efêmera. Por meio de *A Revista*, o movimento modernista mineiro acaba alcançando uma ressonância que ultrapassou o eixo cultural Rio-São Paulo.

O núcleo de escritores modernistas da cidade, que desde 1921 reunia-se nos lugares da boemia intelectual da cidade, era formado por Abgar Renault, Alberto Campos, Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, Emílio Moura, João Alphonsus, Mário Casasanta, Martins de Almeida e Pedro Nava. Esse grupo, quase todo formado por jovens e estudantes, elegeu para seu encontro e debates certos pontos da cidade — como o Bar do Ponto, a Livraria Alves, o Café Estrela, enfim, a Rua da Bahia — que iriam fazer história e se tornaram referência para as futuras gerações de poetas, além de matéria suntuosa para os romances de Pedro Nava, Cyro dos Anjos, Fernando Sabino e Humberto Werneck.

Curiosamente, *A Revista* foi editada em órgão público, monitorado pelo governo do momento: o jornal *Diário de Minas*. Embora fosse uma instituição vinculada ao Palácio da Liberdade, já que pertencia ao Partido Republicano Mineiro, o jornal

¹⁴ Sem dúvida, a viagem a Minas Gerais feita pelos modernistas de 22 em visita às principais cidades históricas do Estado revela atitudes curiosas que ainda são objeto de investigação crítica. Silviano Santiago deteve-se um pouco sobre o assunto em seu texto “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, publicado no livro *As malhas das letras*, de 1988. O título do ensaio anuncia a que veio, já que a faceta do Modernismo mais valorizada pela crítica é a de que o movimento buscou uma inovação e uma ruptura radicais com o passado. O crítico consegue perceber nas articulações do Modernismo uma íntima relação entre a tradição e a modernidade, na esteira mesmo de Otavio Paz, em seu texto “A tradição da ruptura”, presente no livro *Os filhos do barro*, de 1974. Uma leitura a contrapelo das leituras desse movimento e que acrescenta uma importante e nova postura diante do Modernismo.

permitiu que os até então aspirantes a jornalistas e escritores exercitassem livremente suas propostas modernistas. Em seu livro *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*, Maria Zilda Ferreira Cury realiza uma pesquisa acurada sobre o jornal *Diário de Minas* e esclarece ao leitor a produção do periódico:

O *DM* apresentava-se, comumente, com quatro páginas. Em algumas ocasiões especiais (apresentação dos princípios do Partido Republicano Mineiro, ao qual se achava ligado visceralmente; aniversário do jornal; quando era feito algum discurso ou prestação de contas de políticos situacionais) podia ter mais páginas. Era bastante farto em anúncios: propaganda de medicamentos, de casas de comércio e de gabinetes de advogados, trabalhos de impressão etc. Em meio às notícias de natureza política — especialmente às de divulgação de atos do PRM de que era o jornal oficial — e aos artigos, muitas vezes assinados, que discorriam sobre iniciativas de ordem econômica dos governos federal e estadual, misturavam-se assuntos da mais variada ordem: comentários sobre filmes em cartaz, divulgação das atividades da Academia Mineira de Letras e dos centros acadêmicos, registro de nascimentos e óbitos, listas das farmácias de plantão, requerimentos da Junta Comercial (CURY, 1998, p. 30).

Como a própria autora nos alerta, o jornal estava “visceralmente” ligado ao Partido Republicano Mineiro. Esse contexto paradoxal da produção de *A revista* também foi flagrado pelos jovens modernistas:

“O *Diário de Minas*, lembra-te poeta? Duas páginas de *Brilhantina Meu Coração* e *Elixir de Nogueira*, uma página de: *Viva o Governo*, outra — *doidinha* — de *Modernismo*.” Assim escreve Drummond sobre o jornal, em poema dedicado ao companheiro de geração, Emílio Moura. Na reverência ao amigo, o *Diário de Minas* é retratado por sua postura paradoxal de ser um jornal conservador e, ao mesmo tempo, por abrir portas ao grupo renovador. De resto, a aliança entre tradição e modernidade é a marca mais característica do Modernismo mineiro (CURY, 1998, p. 29).

Três seções compunham as páginas de *A Revista*. A primeira continha poemas, ensaios, crônicas, passagens de romances e artigos críticos. Dela participaram não só autores de Minas como também de outros estados, dando vida ao diálogo iniciado com a *Caravana Paulista*. A segunda seção, “Os livros e as ideias”, trazia críticas literárias de livros nacionais e estrangeiros. A terceira, intitulada “*Marginália*”, era dedicada a notícias da cidade, informações gerais e notas sobre *A Revista*.

Inúmeros críticos literários se debruçaram sobre o Modernismo Mineiro instaurado na década de 1920 e sobre a publicação de *A Revista*.

Para Fernando Correia Dias (1975), o Modernismo em Minas Gerais se dá pela formação de grupos não só na capital, mas também no interior, tal como aquele que se formou em torno da irreverente revista *Verde*, de Cataguases, e da variante *Leite Criolo*, espécie de “réplica africanista” ao movimento antropofágico nascido em São Paulo. As revistas modernistas mineiras, para esse crítico, constituem forças de expressão grupal, em um esforço declaradamente coletivo, enquanto a publicação de livros, como *Alguma poesia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade; *Galinha cega* (1931), de João Alphonsus; *Ingenuidade* (1931) de Emílio Moura; *Brasil errado* (1930), de Martins de Almeida, constroem as realizações pessoais como expressão do tempo modernista em Belo Horizonte.

Os modernistas mineiros foram capazes de valorizar todo um passado intelectual sem, contudo, repudiá-lo. Ou seja, há nesses rapazes “dados às letras” a consciência da importância da tradição para a continuidade da vida intelectual mineira. Conseguiram também realizar conciliações, tanto em âmbito nacional, a partir do diálogo com os paulistas, quanto na filtragem da influência europeia, em uma postura cosmopolita, como bem se vê nos dois editoriais de *A revista*, em que as palavras *regionalismo*, *nacionalismo* e *cosmopolitismo* aparecem de maneira explícita e interessada.

Foi também preocupação dos mineiros o desejo de compreender o mundo por meio da razão (Cf. BOMENY, 1994) e explicar um Brasil em crise, de maneira crítica e consciente. Fernando Correia Dias marca, sobretudo, a “significação do Modernismo Mineiro” em Belo Horizonte. Destacamos suas palavras:

Na cidade de Belo Horizonte, principalmente, os efeitos do debate de ideias e da divulgação dos produtos intelectuais do Modernismo causaram um impacto muito poderoso. Foram múltiplas as controvérsias, sucederam-se as incompreensões nos meios literários, surgiram numerosos equívocos. Mas o saldo foi positivo. Em termos de abertura de caminho. Todos os grupos e todas as publicações de moços, surgidas posteriormente em Belo Horizonte, beneficiaram-se direta ou indiretamente do pioneirismo da geração de 1925. Os remanescentes do grupo modernista que continuaram vivendo em Belo Horizonte mantiveram contatos benéficos com os componentes dos outros grupos que foram surgindo. O saldo foi também positivo em termos de arejamento do ambiente intelectual mineiro (DIAS, 1975, p.176).

Assinala também a aventura dos mineiros para além das montanhas, ou seja, a relação do grupo com outros estados brasileiros:

Com São Paulo, os mineiros se relacionam intimamente ao experimentar a persistente influência dos pioneiros paulistas. Com o Rio de Janeiro se relacionaram igualmente. Houve intercâmbio (com Manuel Bandeira, com Schmidt, Vinicius de Moraes, com Marques Rebelo, com Cecília Meireles) e houve principalmente a atração da antiga capital sobre os mineiros, que para lá se foram transferindo aos poucos (DIAS, 1975, p.177).

O livro *O Modernismo*, organizado por Affonso Ávila, em 1975, faz um balanço do Modernismo após passados 50 anos. Dentre as inúmeras leituras valiosas, figura a de Laís Corrêa de Araújo, com o ensaio “A poesia modernista de Minas”. Segundo ela, o grupo, embora ilhado na província mineira dos anos vinte e isolado do barulho realizado pelos paulistas, encontrava-se preparado para uma renovação do cenário cultural, através de questionamentos conscientes acerca da vida artística e política brasileiras. O desejo de participação acaba se realizando na publicação de *A revista*, em 1925:

Quando aparece o primeiro número de *A revista*, em julho de 1925, percebe-se – apesar ou por causa do tom juvenil de suas proposições iniciais dirigidas “aos scepticos” – o despertar de uma consciência de pesquisa, de uma liberdade de pensar, de um espírito de brasilidade que se definiria mais tarde numa “mineiridade” contundente em sua expressão e caracterização cultural (ARAÚJO *apud* ÁVILA, A., 1975, p.182).

Tal como Fernando Correia Dias, Laís Araújo enxerga no Modernismo Mineiro dois caminhos: o primeiro constituído pelas forças dos discursos do grupo; o segundo, a partir do talento individual, e cita, como expressão máxima dessas vertentes, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Murilo Mendes, destacando o que seria a marca intrínseca desses poetas:

- a) A superação do nacionalismo utópico e ingênuo, em termos de traços e processos culturais qualitativos, sob a perspectiva do real-poético, da experiência pessoal e da desmistificação da informação redundante ou falsificada (Carlos Drummond de Andrade);
- b) A inquirição, ao nível de unidade de configuração mental, de uma linguística de descrição, análise e redução da experiência afetiva e conceitual (Emílio Moura);
- c) O levantamento, no estágio da percepção filosófica, dos padrões do comportamento humano, de assimilação e conflito, interação e dissipação, dispersão e correlação, por meio de operações lúdicas próprias do universo linguístico da poesia (Murilo Mendes). (ARAÚJO *apud* ÁVILA, A., 1957, p.191)

O ensaio de Laís Corrêa Araújo é acurado e deixa ao leitor uma leitura precisa do Modernismo Mineiro a partir de seus maiores nomes, estabelecendo uma linha de reflexão que enxerga o movimento não apenas como a decorrência da Semana de Arte Moderna, mas como uma renovada conscientização do fenômeno estético. Para a autora, essa operação encontra em Minas Gerais campo fértil para sua realização, já que toda a estrutura contextual — o sistema agrário decadente, a mentalidade conservadora e repressiva e o forte apelo religioso — possibilitou, e até mesmo exigiu, uma intervenção nesse sentido.

Na esteira do Modernismo Brasileiro, porém, o movimento de Minas Gerais preocupou-se com a questão da nacionalidade e, ao mesmo tempo, com a ruptura com a tradição literária. Claro, como já se indicou, tal ruptura se deu por constantes retomadas, na linha do que Octavio Paz denominou a “tradição da ruptura”, em que a ruptura, para além de um gesto inovador, se naturaliza pela frequência.

Segundo Antônio Sérgio Bueno, *A Revista* “representa um momento privilegiado na história literária de Minas Gerais, porque contém em seu espaço textual dois tipos de retórica: a passadista e a modernista” (BUENO, 1982, p.35). Há uma espécie de desejo da permanência de uma linguagem já estabelecida em oposição a uma corrente de inovação convivendo em um mesmo suporte.

Há uma luta surda pelo *poder literário* à revelia dos autores. Frisamos bem: não se trata de competição conscientemente estabelecida entre os participantes de *A Revista*. As retóricas (e as ideologias) lutam entre si, na crispada justaposição dos textos, para além da lealdade pessoal entre os autores (BUENO, 1982, p. 35, grifo do autor).

Há entre os críticos certo consenso que permite olhar para esse primeiro momento modernista apresentado em *A Revista* como um tempo marcado pela conciliação. Ou seja, convivem no mesmo suporte a ruptura de uma nova linguagem e a valorização da tradição. Para Antônio Sérgio Bueno, os modernistas defendem o nacionalismo como uma busca pelo caráter fundamentalmente brasileiro e, para isso, lançam mão de uma integração entre os elementos regionais, nacionais e universais. Mais uma vez as palavras desse autor são necessárias:

Os modernistas mineiros de *A revista* acoplam seu enfoque da região a um “sentimento do mundo”, universalizando sua realidade local (ver textos de Alberto Campos, Carlos Drummond de Andrade, Godofredo Rangel, João Alphonsus etc.). A exemplaridade das situações confere uma amplitude universal ao encanto particular do pitoresco (BUENO, 1982, p.181).

Para os modernistas, parecem ser significativas as figurações de cidade, como se vê em textos dos paulistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, como em *Paulicéia desvairada* e *Memórias sentimentais de João Miramar*. Em Minas Gerais, Pedro Nava engrossa o coro desse espírito do tempo com seu *Beira-mar*, ao tratar da formação de sua geração por meio da relação com a cidade de Belo Horizonte. Mesmo que décadas depois, esse sentimento vivenciado pelos jovens modernistas é capturado de maneira singular em sua escrita memorialística. Com detalhada descrição da cidade, a narrativa de Nava revela enorme valor documental, historiográfico e sociológico e acaba intensificando a discussão iniciada dentro de um pensamento artístico literário sobre a relação regional/nacional. Já nas primeiras décadas de vida, a partir dos “rapazes modernistas” e das muitas obras que se seguiram referenciando o período, Belo Horizonte ganha páginas relevantes na literatura nacional.

1.3 O legado de Drummond e a geração *Edifício* (1940)

Após a década de 1930, com a consolidação do ideário modernista no imaginário popular e a ida de muitos poetas e prosadores participantes do movimento mineiro para o Rio de Janeiro — ação realizada pela maioria dos artistas da geração dos anos 1920, como um projeto de participação política e, pelas décadas seguintes, atraídos também pela capital da República —, adentramos a década de 1940 com algumas transformações no cenário cultural da jovem capital mineira. Os anos quarenta trazem novo sopro de modernidade, concedendo um ar de metrópole a Belo Horizonte, embora o espírito provinciano permaneça como uma marca, por vezes negativa, ressentida, da cidade. O próprio Drummond, quando ainda residia em Belo Horizonte, em 1924, expressa, em carta a Mário de Andrade, esse espírito que permanecerá para as gerações seguintes:

...meu artigo vale pela coragem com que foi escrito, e que não é pequena em um *meio, como este em que vivo, cretiníssimo*. Estas coisas lhe são estranhas, porque vive bem longe desse *lugarejo chamado Belo Horizonte* (DRUMMOND, C., 1924 *apud* SANTIAGO, 2002, p. 56, grifo nosso).

Já na década de 1940, a capital ganhou várias indústrias, abandonando seu perfil de cidade exclusivamente administrativa. O impulso para isso foi dado pela criação de

um Parque Industrial, em 1941, em Contagem¹⁵, região metropolitana de Belo Horizonte. O setor de serviços também começou a crescer com o fortalecimento do comércio. O centro da cidade tornou-se, então, uma área valorizada e passou a sofrer a especulação imobiliária.

O grande responsável pela transformação de Belo Horizonte foi o prefeito Juscelino Kubitschek. Com o objetivo de renovar a capital, promovendo um surto de desenvolvimento e modernização, JK realizou diversas obras que projetaram internacionalmente o nome da cidade. A mais importante delas foi o Complexo Arquitetônico da Pampulha¹⁶, inaugurado em 1943. Desenhado pelo então jovem arquiteto Oscar Niemeyer, o complexo é constituído por quatro principais obras: a Igreja de São Francisco de Assis, a Casa do Baile, o Cassino e o Iate Clube, instaladas às margens da lagoa artificial, também conhecida como lagoa da Pampulha. Diferentemente da arquitetura, no campo literário, não há grandes inovações ou rupturas estéticas. Os escritores dessa nova geração têm como referência a figura de Carlos Drummond de Andrade¹⁷ e, especialmente, Mário de Andrade, por sua postura de mentor, uma postura quase normativa em relação aos mais jovens. O Modernismo ainda operava as construções ideológicas, ou seja, ainda funciona como um marco regulador das ideias desse momento. Inserida nesse contexto, surge, em 1946, a revista *Edifício*, com a duração de quatro números, no período de janeiro a junho. A revista constituía-se, principalmente, pelos seguintes nomes: Wilson Figueiredo, Valdomiro Autran Dourado, Sábado Magaldi, Francisco Iglésias, Pedro Paulo Ernesto e Edmur Fonseca. Publicava poemas, contos e ensaios de poetas iniciantes e de outros já consagrados como Drummond, Vinicius de Moraes, Emílio Moura, Lúcio Cardoso, além de manter uma aproximação íntima com os “quatro vintanistas”: Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos.

Em um ensaio, “Edifício: que geração é essa?”, Eneida Maria de Souza apresenta algumas reflexões sobre os autores da revista *Edifício* e revela algumas posturas ideológicas do grupo, contribuindo para um maior entendimento desse período.

¹⁵ O parque ganhou, mais tarde, o nome de “Cidade Industrial”. No Governo Benedito Valadares (1933-1945), a criação da Cidade industrial, por meio do Decreto nº 770, de 20 de março de 1941, com a desapropriação de uma área de 270 hectares, impulsionou o crescimento do vetor oeste da cidade.

¹⁶ “Historicamente, a Pampulha constituiu-se, no ambiente sociocultural e político de Belo Horizonte, como uma ilha de modernidade, propondo uma nova cultura urbana para um novo homem. Essa ilha de modernidade, na capital planejada e pretensamente moderna, definiu-se, inicialmente, como um grande empreendimento inovador, voltado para o suprimento de uma lacuna com relação à promoção de equipamentos coletivos de lazer e turismo, mas acabou por tornar-se, mais tarde, e durante muitos anos, objeto e símbolo do descaso e do abandono do poder público” (ÁVILA, R., 2008, p. 35).

¹⁷ A influência de Carlos Drummond de Andrade se faz sentir nas gerações seguintes e, principalmente, nas produções poéticas do período abordado neste estudo, como veremos no capítulo 2.

Segundo a pesquisadora, havia naqueles jovens intelectuais uma postura política bem definida e uma vontade imensa de participar de um debate universal, sobretudo diante do fim da Segunda Grande Guerra. A proposta comunista, que seduzia abertamente o grupo, casava-se com a herança estética e engajada de Carlos Drummond de Andrade que acabara de publicar, em 1945, *A rosa do povo*, referência para a geração de *Edifício*. Sobre o grupo envolvido na publicação dessa revista, escreve Eneida Souza:

A convivência com os dois polos — o local e o universal, como hoje os denominamos — era marcada pelo intenso desejo de se entrar na discussão mais ampla dos ideais libertários, o que impulsionava o grupo a manter os olhos abertos para o que acontecia lá fora. Num momento de recomposição democrática e de fim de guerra, tornava-se natural a negociação entre princípios nacionais e internacionais, prevalecendo, contudo, a recusa de se pensar mais o Brasil do que o estrangeiro. O programa nacionalista, marca registrada do alto modernismo — e da ditadura — ia aos poucos perdendo terreno, com a perspectiva nascente de uma literatura que se impunha pela diluição do modelo figurativo. O caráter político dessa geração irá, paradoxalmente, escolher determinados princípios estéticos voltados para os processos intimistas de criação, o experimentalismo e o fantástico (SOUZA, E., 1997, p. 17).

Se o nacionalismo foi perdendo terreno e o desejo de participar de uma esfera universal foi ocupando seu lugar, ficou, com isso, uma ligação entre essas gerações de escritores de Belo Horizonte: a esperança de falar para além das montanhas que cercam a cidade. Ou seja, parece existir, desde os primeiros anos da cidade, por parte dos poetas, uma explícita vontade de abraçar causas maiores, que não se resumiriam às que disponibilizava a jovem capital mineira. Talvez seja esse um dos motivos para a frequente saída dos escritores mineiros para o Rio de Janeiro e São Paulo.

Da geração de *Edifício*, apenas Autran Dourado irá se sobressair como prosador na Literatura Brasileira. Os demais se destacarão em outras áreas: a psicanálise, o jornalismo, a crítica teatral, o magistério, e não seguiram o caminho de Autran Dourado, cujo romance, *Um artista aprendiz*, de 1989, realiza uma espécie de “biografia” da geração, reconstruindo ficcionalmente a formação de seus colegas e a do escritor João Nogueira, nome dado ao personagem que parece ser um alter-ego do escritor. Como romance de formação, traça a trajetória do grupo, suas discussões e tomadas de posição diante da arte e do mundo. *Um artista aprendiz* coloca a cidade de Belo Horizonte como cenário, aproximando-se bastante do romance de seu contemporâneo, um pouco mais velho, Fernando Sabino, que, em 1956, publica *Encontro marcado*, livro que também narra a formação de um grupo literário na cena

cultural belo-horizontina. Nele, o autor delineia o percurso dos apelidados como quatro cavaleiros do apocalipse — Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino e Paulo Mendes Campos —, jovens intelectuais que compartilhavam um mesmo ambiente político, jornalístico e literário. O romance de Fernando Sabino nos fornece um retrato da Belo Horizonte dos meados do século XX, dando continuidade à história da cidade como importante matéria literária na compreensão contextual daqueles autores que aqui viveram.

1.4 Affonso Ávila (1950-60)

Se a marca dos anos quarenta foi a modernização da arquitetura da cidade, os anos cinquenta ficariam conhecidos como a década da indústria, em razão do surto de desenvolvimento vivido pela capital. Nessa década, caracterizada pelo grande êxodo rural, a população da cidade dobra de tamanho, passando de 350 mil para 700 mil habitantes. Surgem novos bairros, grandes avenidas são abertas. Os problemas urbanos e a falta de moradia tornam-se mais graves. Preocupado com o crescimento desordenado da cidade, o então prefeito Américo René Gianetti dá início à elaboração de um Plano Diretor para Belo Horizonte. Havia uma intensa referência ao estilo de vida americano e as noites da cidade eram embaladas pelos clássicos “bailes dançantes”. No campo das letras, surge, em 1957, a revista *Tendência*, tendo como seu diretor Fábio Lucas; como comissão de redação Affonso Ávila, Fritz Teixeira de Salles e Rui Mourão, e como secretário Adônis Martins Moreira. A revista alcança repercussão nacional, levando os mineiros, tal como os modernistas nas décadas de vinte e trinta, a um diálogo ideológico e estético com o restante do país, sobretudo com São Paulo. Com *Tendência*, novamente o nacionalismo se vê em pauta, arrancando aplausos e desaforos dos leitores, dividindo, como sempre acontece quando entram em jogo, as opiniões. No primeiro número, encontramos o artigo de Fábio Lucas intitulado “Conceito de Literatura Nacional” que discute abertamente o tema, promovendo uma revisão histórica do conceito. Sobre a revista e o referido artigo, disse Affonso Ávila em depoimento a Antônio Sérgio Bueno:

Tendência chegou mesmo a provocar polêmica, muita gente se colocando contra a revista por achar que defendíamos um nacionalismo estreito, quando na verdade propugnávamos uma linha

de nacionalismo crítico para a nova literatura brasileira, para o projeto cultural brasileiro (ÁVILA A. *apud* BUENO, 1993, p. 25).

De fato, diversas relações contextuais dos anos cinquenta apontavam uma aproximação ideológica com os anos trinta: a necessidade de firmar posições diante das polarizações da década. Há uma intensa preocupação com as fronteiras culturais do país, notas de um discurso decididamente contra a transplantação de culturas e a valorização daquilo que seria o nacional. Segundo Sérgio Bueno, até mesmo os editoriais de *Tendência e A revista* apresentam marcas de um mesmo ponto de vista “verdeamarelo”. Nas palavras do crítico:

Em 1957, os brasileiros estavam voltados para a defesa do petróleo, a construção de estradas e de Brasília. Havia um imenso apelo nacionalista. Daí a muito pouco tempo não havia mais espaço para os chamados pensamentos desinteressados. Engajamento era a suprema palavra de ordem. Todos se engajavam à esquerda e à direita e se transformavam em militantes. Cobravam-se posições e definições. Patrulhava-se (BUENO, 1997, p.53).

Do grupo, destaca-se Affonso Ávila, trazendo em seus versos a marca latente de uma poesia moderna. Talvez esse poeta seja, depois de Drummond, o nome que melhor representa o estado de Minas Gerais no cenário literário nacional. A sua poesia é singular e merece um olhar mais detido e detalhado.

O primeiro livro de Ávila, *O açude e sonetos da descoberta*, que, na verdade, trata-se de duas obras em uma só edição, foi publicado em 1953 e recebeu abertos elogios da crítica do momento, acolhendo o poeta já em sua estreia. De fato, o poeta apresentava em seus primeiros versos aquilo que iria mais tarde distinguir-se como a força de sua poesia: um consciente e equilibrado trabalho com a palavra, nas diversas dimensões da linguagem, a espacial, temporal, musical e plástica. Mas a obra que o insere prontamente no cenário da literatura brasileira, e marca o início de um caminho que iria se aprofundar nos textos seguintes, é *Carta ao solo*, publicado em 1961. Com ela, o poeta revela o apelo visual ao lado da escolha da palavra exata, atinge o “equilíbrio perfeito entre o compromisso ideológico e o rigor formal” (BUENO, 1993, p. 37). Depois de *Carta ao solo*, seguiram-se o *Código de Minas* (1967), em plena Ditadura Militar, e *Código Nacional de Trânsito*, de 1972, “livro-combatente”. Todas essas obras só fizeram confirmar e reafirmar o nome de Affonso Ávila e sua “poesia da coragem” (BUENO, 1993, p. 37) na esteira do que se fazia no momento, tal como os “Concretos” de São Paulo.

Ao lado da produção poética desse tempo, surge, segundo o próprio poeta, uma nova e importante fase de sua vida: a convivência com e o estudo do Barroco Mineiro. Inúmeros trabalhos surgiram daí. O primeiro, em 1964, *Resíduos Seiscentistas*, apresenta uma pesquisa para a interpretação da formação barroca de Minas. O poeta passou a residir então em Ouro Preto e nasce daí um livro de poemas sobre a cidade: *Cantaria Barroca*, publicado em 1975. Posteriormente, em 1980, vem a lume *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, que, tal como o título indica, se insere nas preocupações do escritor sobre o universo barroco mineiro.

A trajetória de Affonso Ávila é aqui apresentada de maneira um tanto rápida¹⁸ para, de fato, chegar à obra que mais importa ao recorte feito por esta pesquisa, já que alguns de seus poemas trazem, de forma singular, o retrato de um tempo, espelho dos anos cinquenta e sessenta, colocando em relevo um deslocamento espacial de sua poesia, ao sair da barroca Ouro Preto e dirigir-se à moderna Belo Horizonte. Referimo-nos ao livro *O visto e o Imaginado*, publicado em 1990, mas que reúne quatro obras anteriores: *Masturbações*, *Delírio dos Cinquent'anos*, *O Belo e o Velho e Barrocolagens*. De acordo com Antônio Sérgio Bueno:

O Visto e o Imaginado – série de poemas de seu último livro – é um périplo poético de um Ulisses minimalista que se apropria dessa região de Belo Horizonte sob o signo da régua, do compasso e da prancheta de Oscar Niemeyer, em fecundo convívio visual que inclui os trabalhos de Portinari e Burle Marx (BUENO, 1993, p. 11).

A plasticidade dos poemas de Affonso Ávila salta aos olhos e faz com que o leitor recrie toda uma cidade a partir de seus monumentos e momentos mais importantes, retratando com propriedade as leituras de um tempo único como as décadas de 1950 e 1960 vividas na capital. O poema sobre o conhecido bar “Redondo” — estabelecimento comercial de formato circular, que justifica o seu nome, às margens da lagoa da Pampulha — é exemplar:

redondo

bar
ó meu mar
(ÁVILA, A., 1990, p. 16)

Antônio Sérgio Bueno assim comenta pontualmente o poema:

¹⁸ Ficou claro durante a nossa pesquisa a carência de estudos sobre a obra de Affonso Ávila; um poeta, sem dúvida nenhuma, singular e de grande importância para a Literatura Brasileira.

Além da exclamação a declarar a adesão emocionada ao lugar, a letra o figura o próprio título. O rendimento plástico-sonoro do poema é extraordinário para tão exíguas palavras: o marulhar das ondas se alitera no m, que também desenha o movimento ondulatório. O eco do som das ondas, que nasce das nasais do título, se prolonga no ar de bar e mar. Esse requinte sonoro e visual provoca um balanço, uma oscilação das palavras que contamina o próprio referente que é o bar evocado pela memória (BUENO, 1993, p. 15).

Além de “redondo”, outro poema que marca uma releitura da modernidade do complexo da Lagoa da Pampulha, palco de atividades culturais, frequentada pela alta sociedade mineira de meados do século XX, é “Casa do baile”:

casa do baile

menino e moço
já dancei
(ÁVILA, A., 1990, p. 20)

Os poemas aqui tratados e outros mais do livro *O visto e o Imaginado* sinalizam o olhar de um poeta que, além de se preocupar com uma inovação da linguagem, está atento ao seu tempo e espaço. Affonso Ávila conseguiu perceber as mudanças significativas de seu tempo, pautadas por uma postura política declaradamente moderna em Belo Horizonte, concretizadas pela construção do complexo da Pampulha, cujo projeto de modernização seria logo depois estendido para a nova capital do país — Brasília — e, poeticamente, soube dar uma resposta, ao mesmo tempo local e universal, a essas questões. Haja vista toda a sua produção crítica e ficcional sobre as Minas Gerais — Belo Horizonte e Ouro Preto.

Trinta anos depois, *Código de Minas* foi reeditado sinalizando uma maior atenção das novas gerações com a poesia de Affonso Ávila. Fabrício Marques em seu livro *Dez conversas: diálogos com poetas contemporâneos*, de 2004, realiza entrevista com o poeta. E é dele que destacamos o seguinte excerto:

FM- *Código de Minas* é relançado trinta anos depois. Queria que o senhor fizesse uma comparação entre a época que o livro foi lançado com agora, do ponto de vista da recepção e do contexto social.

AA- Naquele momento realmente algumas pessoas consideraram que foi o livro de maior impacto na década de 60 na área da poesia no Brasil. A receptividade que ele teve foi muito grande: comentários críticos, trabalhos universitários, seminários. Foi o livro que me deu condições de chegar num ranking de destaque na poesia brasileira. Vejo que ele é muito oportuno porque estamos vivendo no Brasil uma

época em que há uma distorção. O projeto político que tínhamos naquela época era extremamente crítico, pois colocávamos em questão uma série de problemas da estrutura e da mentalidade brasileiras, principalmente da mentalidade mineira. Já em 63 eu falava que a publicação desses poemas dava a oportunidade de se analisar não apenas Minas, mas a própria realidade brasileira, o próprio pensamento brasileiro, porque Minas é um microcosmo do Brasil. E hoje estamos voltando aos mesmos impasses daquela época (MARQUES, 2005, p. 15).

A poesia de Affonso Ávila traz a marca de um autor consciente das singularidades encontradas em sua terra, bem como o diálogo com a literatura nacional, especialmente com o que de mais força se projetava no momento: o Concretismo. Como já foi assinalado pela crítica, a poesia brasileira de meados do século XX foi marcada por um intenso debate teórico, promovido, principalmente, pelo grupo Noigandres – formado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e também por Décio Pignatari. Distinguiu-se tal fase pela pesquisa de novas linguagens e pela inserção de novos suportes poéticos, caracterizada por uma inovadora atitude experimental. Tudo novo no horizonte das artes. Com o Concretismo, o cenário literário brasileiro se vê diante de uma neovanguarda que acaba fazendo escola e, sem sombra de dúvida, possibilita uma transformação intelectual e poética a partir de sua proposta verbivocovisual, e a sua releitura do passado cultural retoma o movimento de reflexão crítica sobre a realidade brasileira, iniciado com os modernistas. A estética concretista propõe ao leitor uma experiência radical para os sentidos de percepção¹⁹.

Mas, se há uma radicalização da linguagem poética que marcará especialmente as décadas seguintes, há também uma ligação, ou melhor, uma aproximação com algumas posturas estéticas e ideológicas de outros movimentos passados no século XX. O Concretismo, tal como o Modernismo Mineiro e as demais gerações, preocupou-se em formular uma resposta ao seu tempo, em um projeto nacional e internacional. Assim como *A revista* do grupo modernista belo-horizontino liderado por Drummond, que expôs o debate nacionalista em termos coletivos, e *Edifício*, que manifestava o desejo de participação universal, os concretos foram também, simultaneamente, nacionais e internacionais. Mesmo que a postura tomada por cada geração seja única, como o nacionalismo conservador de *A revista* ou a radicalidade do Concretismo, ligado ao aparecimento da TV, por exemplo, que influencia sobremaneira a linguagem poética no

¹⁹ Em virtude da influência que exerceu e ainda exerce hoje em dia sobre sucessivos grupos de poetas, artistas plásticos e músicos, o Concretismo provavelmente foi, da década de 1950 até os nossos dias, a principal corrente de vanguarda em nossa literatura.

que se refere ao acento conferido à visualidade verbal, essas mesmas gerações estiveram às voltas com a relação nacional e internacional. Segundo Rogério Barbosa da Silva,

[...] a Poesia Concreta não foi o único movimento poético a formular um projeto de vanguarda que desejou situar a poesia brasileira no contexto internacional, em compasso com as questões técnicas e materiais dos países mais desenvolvidos. [...] todos esses poetas ligados às vanguardas tardias dos anos 50 e 60 — brasileiros ou não — procuravam ser contemporâneos dentro de uma visão global do mundo, estabelecendo as redes que possibilitariam a irrigação mútua de seus trabalhos criativos e críticos (SILVA, R., 2005, p. 83).

De fato, parece sempre ter existido entre os poetas e intelectuais brasileiros o desejo de se pensar a cultura dentro de uma esfera nacional e internacional. Em Minas Gerais não poderia ser diferente. Com Affonso Ávila, a poesia aqui produzida ultrapassa as montanhas que a cercam e se insere, não só em um contexto nacional de prestígio e debate, mas, por vezes, constituindo-se como referência da poesia brasileira no cenário internacional.

No interesse de também se colocar diante das discussões literárias vigentes em meados do século XX, surge a revista *Vocação*, em 1951, com três exemplares publicados durante o ano. O primeiro, no bimestre janeiro-fevereiro, o segundo, no mês de maio, e o terceiro no mês de agosto, todos tendo como diretores Affonso Ávila, Fábio Lucas, Vera Castro e diversos redatores e colaboradores, como Ayrton do Nascimento Almeida, Augusto Gonçalves Rodrigues, Cleiber Andrade, Cyro Siqueira, Moisés da Cunha Rocha, Rui Mourão, Wilson de Vasconcelos Sampaio, Wladir Caldeira de Moraes. Muitos são os artigos que versam sobre literatura no periódico, além de ensaios sobre cinema e artes plásticas, sinalizando a vontade de posicionamento do grupo diante do cenário cultural da época. De certa forma, o grupo ensaia em *Vocação* aquilo que iria amadurecer e desenvolver um pouco mais tarde, com a revista *Tendência*, a partir de 1957, com o discurso predominante da poesia concreta e do nacionalismo. Eliana da Conceição Tolentino, em sua dissertação de 1994, *Vocação mineira: contribuição para o estudo do panorama literário mineiro na década de 50*, assim esclarece sobre a revista e seu título:

A escolha do nome “Vocação” traz em si o emblema do grupo e, de certa maneira, condensadamente remete ao objetivo do lançamento do periódico. Os jovens acreditavam-se dotados de vocação, de talento literário, faltando-lhes apenas espaço para publicar e divulgar seus trabalhos. Criaram-no, portanto, lançando uma revista. (TOLENTINO, 1994, p. 34)

Para o grupo, a revista estaria suprimindo uma lacuna, a da inexistência em Minas de uma publicação estritamente dedicada à literatura, e inseriam assim a participação dos mineiros no debate crítico literário nacional. De fato, segundo Eliana Tolentino, o lançamento da revista foi noticiado em São Paulo, Pernambuco, Bahia e no próprio estado de Minas Gerais, pelos jornais da capital e também do interior. As repercussões, embora fugazes, serviram para marcar o interesse do grupo em dialogar com o restante do país sobre as questões de literatura e das outras artes.

Entre os anos 1955-1958 também nasce a revista *Complemento*, de duração efêmera — apenas quatro números — mas de grande importância como ponto de referência para toda uma geração. Partidários de uma poesia interdisciplinar, que dialogasse com outras artes: a pintura, as artes plásticas, a dança e o cinema, os integrantes dessa revista cunharam seu nome a partir de um poema de Ferreira Gullar, presente em *Luta corporal*, livro plenamente aceito e lido por essa geração. Conforme nos informa Maria Zilda Ferreira Cury:

... O nome revela a escolha literária a que o grupo a ela ligado, atento aos aspectos formais do texto, pretendia se filiar.

A revista *Complemento* foi publicada em Belo Horizonte, entre os anos 55 e 58, criada por jovens extremamente atuantes nos espaços culturais da cidade. Sentiam esses jovens o chamamento para a tomada de posição no panorama semovente da cidade no qual desejavam interferir e fazer ouvir sua voz (CURY, 1998, p. 243-244).

O grupo, formado por Silviano Santiago, Frederico Moraes, Ivan Ângelo, Ezequiel Neves, Maurílio Gomes Leite e José Nilo Tavares, nutria-se das mais diferentes fontes artísticas e teóricas, encontrando-se principalmente no Centro de Estudos Cinematográficos, primeiro cineclube organizado do país e espaço fundamental para sua consolidação. Embora fosse uma revista literária, *Complemento* assumia um claro interesse pela imagem, as artes plásticas, a dança, a música e o cinema e, curioso, seus integrantes acabaram por se destacar, posteriormente, na crítica literária.

Dentro do panorama belo-horizontino, seguem as gerações e crescem o número de revistas e as participações literárias, contribuindo para a valorização da arte aqui produzida. Mesmo de vida efêmera, as revistas sempre promoveram papel importante na vida literária da cidade, seja problematizando aspectos artísticos por meio da crítica, seja pela apresentação de novos poetas e fortalecimento dos nomes já conhecidos.

1.5 A marginália belo-horizontina

A década de 1970 é marcada por profundas transformações físicas da cidade, processo em curso desde a década anterior. Sob a bandeira do progresso e da modernização, as ruas se modificaram, casas foram demolidas para dar lugar a imensos arranha-céus, árvores e parques destruídos pela invasão do asfalto e trânsito de veículos. O crescimento de indústrias e instituições financeiras faz-se notar com um crescente vigor, assim como também o aumento de problemas e desigualdade sociais.

Após o golpe militar de 1964, a cidade, agora com cerca de um milhão de habitantes, crescia desordenadamente e adentrava a década de 1970 com inúmeros problemas devidos à falta de planejamento. Cria-se, então, como medida paliativa, o Plambel (Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte) e, em decorrência, fica instituída a Região Metropolitana de Belo Horizonte.

A produção poética da década de 1970 em âmbito nacional — a chamada Poesia Marginal — tem suscitado, já há algum tempo, séria discussão por parte da crítica no meio cultural e acadêmico, por se tratar de um período polêmico, conturbado, heterogêneo e, no mínimo, curioso dentro da história da literatura brasileira. Condenada, no primeiro momento, por ideias mal formuladas que não conseguiram, ou não quiseram, ler a Poesia Marginal em profundidade (em suas múltiplas dimensões), tal poesia soube, à sua maneira, permanecer, alterando o cenário das artes. Sem dúvida, essa produção é vista hoje, definitivamente, sem a resistência antes encontrada nas universidades e ganha corpo e páginas nos estudos críticos do início do século XXI.

O epíteto *poesia marginal* carrega a marca da desorganização, do protesto, da irreverência, da releitura, da anarquia, do riso e do improviso. As referências, múltiplas: o Modernismo, o Tropicalismo, as gerações *Beat* e *Hippie*, o Concretismo. Definições à parte, o período apresenta uma nova poesia que tende à valorização do detalhe do cotidiano e da união entre “paixão e técnica”, de diferentes frentes e faces que ora se aproximam e incorporam a tensão histórico-política vigente, ora se afastam buscando outros caminhos e alternativas. Embora exista um limite imposto pelo quadro histórico, frequentemente ligado à Ditadura Militar, não há como negar que a Poesia Marginal representa o desafio do novo e que, contestando o sistema, expõe as marcas socioculturais de seu tempo, por meio de procedimentos e soluções poéticas. Se alguns dos poetas marginais permaneceram na década de 1970, com versos representativamente datados, outros, de maior fôlego, adentraram a década de 1980 com

produções dignas de nota, levando o comprometimento com a poesia adiante, transformando-se e transformando a literatura.

Dentro desse contexto nacional, a cidade de Belo Horizonte também foi palco das especificidades e desdobramentos da Poesia Marginal, apontando uma espécie de continuidade e, ao mesmo tempo, inovação, devido às suas especificidades. Na década de 1970, a cidade foi espaço de intensa e ativa produção. Em meio ao concreto armado e às engrenagens da metrópole, a palavra poética é tomada como arma, em busca de uma identidade, signo do próprio sujeito. A partir da consciência de uma crise da linguagem — leia-se também crise social —, os poetas reinventam outro espaço, outro discurso, porta-voz de uma nova realidade e de uma nova poesia, tal como bem disse Octavio Paz: “uma literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade” (1972, p. 126-127).

Embora a crítica tente sempre compreender o período como um todo, uma leitura mais atenta, a partir do convívio direto com os textos, revela caminhos e procedimentos bem complexos. Os cenários poéticos da cidade, nesse tempo, são muitos e, por vezes, dicotômicos. As marcas das propostas vigentes juntamente com as particularidades de cada poeta revelam caminhos diversos: desde a poesia que apresenta ecos da tradição, de elementos clássicos, passando pelos poetas ideologicamente ligados ao projeto concretista, em um diálogo declarado com as vanguardas, até a poesia de cunho político, filha do espírito de resistência contra a ditadura militar. Esses caminhos por vezes se cruzaram na elaboração de revistas e grupos que se formaram no princípio da década de 1970 e se multiplicaram nas publicações da década posterior, nas mais variadas publicações dos poetas — cartazes, tabloides, encartes, fanzines e outros formatos.

A força poética desse momento promoveu a releitura das referências artísticas do século — Modernismo e Concretismo —, incorporando a esse movimento de retomada as reflexões e polêmicas necessárias para, ao mesmo tempo, desconstruir e renovar, construir e inventar. Rastrear as marcas desse tempo, por meio da compreensão matizada de sua poesia, é se deparar e reconhecer um complexo sistema literário que coloca à disposição do leitor elementos que compõem o universo próprio da palavra poética: o questionamento, a informação, o pensamento, a ação.

Se a poesia exige um caminho a ser percorrido e um exercício de superação, a Poesia Marginal escolheu o percurso da ruptura, da dinâmica reflexiva, da consciência e atualização da linguagem poética, revitalizando a literatura brasileira. Tais características são retomadas pelos estudos críticos atuais que consideram essa parcela

da poesia não como discurso isolado, mas sim como um momento — essencial — entranhado no corpo da história da literatura brasileira. Carlos Alberto Messeder considera o ano de 1971 como marco inicial da Poesia Marginal, que surgiu ao lado de outras manifestações artísticas — ansiosas para romper com o vigiado cenário cultural imposto pelo regime militar, principalmente a partir de 1968 — e que acabaram ganhando como uma de suas possíveis denominações a alcunha de Contracultura.

Em Belo Horizonte, alguns nomes se destacam, com intensa produção no período: João Batista Jorge, Ronald Claver, Adão Ventura, Libério Neves, João Paulo Gonçalves Costa, Geraldo Reis, Márcio Almeida, Pascoal Mota, Márcio Sampaio, Henry Corrêa de Araújo e, principalmente, Sebastião Nunes.

A poesia de Sebastião Nunes, ou Tião Nunes, já referida por vários críticos, como Flora Süssekind, Francisco Iglésias, Sérgio Sant’anna, Silviano Santiago e outros, merece uma nota a mais. Autor de vinte e três livros, sendo dez de poesia, Sebastião Nunes parece ainda ser desconhecido de grande parte do público leitor, mesmo em Belo Horizonte. Em 2008, o pesquisador Fabrício Marques organizou amplo material sobre a obra desse autor — a técnica, a vida, as cartas e as entrevistas do poeta — e publicou, pela editora UFMG, a obra *Sebastião Nunes. Sobre o poeta*, afirma Marques:

Sebastião Nunes é caso especial da poesia brasileira. Especial porque não é só poeta, mas poeta e artista gráfico e editor de seus próprios livros. Sua condição de poeta é indissociável das outras qualificações. Como artista gráfico, criou a programação visual e foi responsável pelas fotos, ilustrações, produção gráfica, arte final e apropriações inéditas das duas antologias, que trazem colagens e interferências do próprio autor, sobre reproduções fotográficas de material anônimo e disperso em revistas, jornais e publicações publicitárias, catálogos de laboratório e lojas de departamentos, entre outras fontes. O autor considera as apropriações como “uma pequena revanche contra as apropriações do que vimos sendo vítimas há séculos”. Nunes, aliás, saiu em busca de material de trabalho tal como dadaístas como John Heartfield, que vasculhava jornais e revistas na Suíça, na década de 1930, em busca de fotos e discursos políticos: imagens que ele pudesse distorcer e recombinar com palavras para criar relações grotescas entre elas (MARQUES, 2008, p. 8).

A escrita de Tião Nunes, sem dúvida, traz a marca da subversão. A partir da desconstrução estética, linguística e visual, esse autor constrói o seu próprio léxico em uma estratégia única na literatura. Assim o afirmam Luiz Soares Dulci e Carlos Augusto Novais, em um fascículo dedicado ao poeta, dentro da “Temporada de Poesia”, de 1994:

O movimento mais importante da sua poesia é o da desconstrução, da corrosão. Ele se compraz em socavar os mitos estruturantes e a base linguística da poesia, da vida tradicional (NOVAIS; DULCI, 1994, p. 3).

A importância de Tião Nunes, como bem assinala Fabrício Marques, extrapola a condição de poeta. Seu trabalho de décadas como editor de poesia e livros infantis contribui fortemente para divulgação da poesia e da literatura em sentido amplo, e tem se mostrado um trabalho sério e de grande valor, sobretudo também pelo volume de sua produção.

Com o fim da década de setenta, inicia-se outro momento político, econômico e cultural no Brasil do pós-1980, mas antes de adentrarmos esse momento de maior foco desta pesquisa, faremos também um breve mapeamento das antologias que selecionaram autores da cidade para compor as suas páginas, marcando assim um reconhecimento e valorização da poesia produzida em Minas e divulgada em outros espaços, o nacional e, por vezes, também o internacional.

1.6 Antologias, revistas, jornais

Nas antologias recolhidas e estudadas, há um sintomático desejo de mapear a poesia do final do século XX, o que revela a preocupação, própria do tempo, de comentar, construir e formar um retrato das características do século que termina para, talvez, também registrar e traçar um possível caminho futuro da poesia que atravessa o novo século. Desde esse período, alguns pesquisadores e poetas, na tentativa de chamar a atenção para a poesia aqui realizada, têm se debruçado sobre um trabalho de investigação, quando não especificamente da cidade, do estado de Minas Gerais. Essas antologias serviram como um dos elementos norteadores para o nosso trabalho e representam, de certa maneira, um referencial consistente a partir do qual estruturamos uma parte da pesquisa. Sendo assim, faz-se necessário maior detalhamento das antologias encontradas que, conscientemente ou não, apresentam os poetas de Belo Horizonte do final do século XX.

O número de antologias e suas diferentes formas de apresentação da poesia na cidade alcançam, por vezes, ecos em todo o estado de Minas Gerais ou mesmo em antologias nacionais que incluem nomes de referência da capital mineira. Para uma melhor exposição desse material, propomos aqui certa organização: primeiro, as

antologias nacionais que incluem poetas de Belo Horizonte; depois as coletâneas mineiras e, por fim, as específicas da cidade.

É necessário lembrar que, principalmente nas antologias brasileiras, poetas de Belo Horizonte ou que aqui publicaram antes da década de 1980, certamente aparecerão com grande força e frequência. Contudo, não é demais lembrar que o nosso trabalho quer dar relevo às produções do final do século XX, limitadas ao recorte das duas últimas décadas: do ano 1980 até o ano 2000. Sendo assim, nomes já consagrados nacional e internacionalmente como Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Henriqueta Lisboa, Affonso Ávila e outros tantos que certamente constam na maioria dessas antologias, não participarão do desenvolvimento analítico de nossa reflexão, embora sejam nomes decisivos para corroborar a continuidade de uma intensa produção e qualidade da poesia realizada no espaço belo-horizontino, já que existe uma extensa bibliografia produzida por outros pesquisadores, principalmente em Minas Gerais.

1.6.1 Antologias nacionais e internacionais

A primeira antologia selecionada da poesia brasileira que mapeia o período assinalado aparece em 1992, com organização, seleção, notas e apresentação de Olga Savary, da Fundação Rioarte, e leva o título *Antologia da nova poesia brasileira*. A ideia partiu de Fausto Wolff e é dele o prefácio que explica, bem, a proposta do livro:

Logo que assumi a direção da Fundação Rio chamei alguns colaboradores e sugeri: “Que tal fazermos o mapeamento poético do Brasil? Quem são os novos poetas? Onde estão? Se conhecem? Se corresponderam como faziam Mário, Drummond, Bandeira? Quais as suas preocupações? O que pretendem? Como o que me interessava eram os novos poetas, aqueles que foram surpreendidos pelo autoritarismo aos 18 anos e que nada ou pouco mais que autoritarismo receberam até hoje, fui obrigado a estabelecer dois limites: os poetas teriam que ter nascido depois de 1945 e, para evitar que esta antologia permanecesse inédita *ad-eteritas*, estabeleci o critério de que só participariam dela autores que tivessem no mínimo um livro publicado (WOLFF *apud* SAVARY, 1992, p. 10).

Como se vê, interessa para essa obra verificar a existência de uma escrita contemporânea que estabeleça um diálogo com a tradição²⁰ da poesia de grande vulto,

²⁰ Toma-se aqui a palavra “tradição” na expressão de Octavio Paz. Ou seja, a tradição que sobreviveu ao crivo do tempo, cristalizando-se não só nos meios acadêmicos, mas em toda sociedade, como elemento de referência (Cf. PAZ, 2013).

do princípio do século XX. Tenta ainda perceber, por meio da seleção dos poemas, como os autores conseguiram superar a crise social e cultural implantada no Brasil com a Ditadura Militar — momento de formação de muitos desses poetas —, e como essa poesia conseguiu permanecer dentro do contexto, construindo uma espécie de saída para esses indivíduos. Ou seja, diante de uma sociedade doentia, a poesia estabelece uma resistência, um novo fôlego para as gerações contemporâneas, revelando a nítida preocupação de Fausto Wolff de registrar uma poesia que estabeleça relação com a história, a partir do diálogo entre os universos poético e político.

A antologia mencionada reuniu 334 poetas, dentro dos limites estabelecidos inicialmente por Fausto Wolff, e nela constam poetas que publicaram em Belo Horizonte e ganharam, de alguma forma, ressonância nacional com esse livro. O primeiro deles é Adão Ventura, com o poema “Um”. Seguem Ana Luiza Von Döllinger de Araújo, com “Classificados”; Antonio Barreto, com “Silence”; Haroldo Pereira, com “Poesia”; Branca (Maria) de Paula, com “Juntando migalhas”; Carlos Ávila, com um poema sem título; Carlos Barros, de Recife, mas que publicou a obra *Fênix*, pela editora Arte Quintal, em 1989; Geraldo Reis, com “Nenhum Natal”; Mário Flecha, com um conjunto de haicais; Rita Espechit, com “Chave mestra”; Ronald Claver, com “Jornal da manhã”; Sônia Queiroz, com “Clã”; Tânia Diniz, com “Luas”; Toado de Castro, com “Interior”; Wilmar Silva, com “Contemporâneo”. Outros poetas mineiros aparecem na coletânea, mas não publicaram em Belo Horizonte, como é o caso de Edimilson Pereira. Ou ainda, poetas que nasceram em Belo Horizonte, mas que deixaram a cidade em seguida e só foram publicar no Rio de Janeiro ou em São Paulo, como Geraldo Carneiro e Glória Horta. Na tentativa de realizar uma representação dos estados, Olga Savary encontrou vários poetas de Belo Horizonte que, ainda hoje, permanecem na cidade e produzem obras que intensificam o diálogo poético nesse espaço, como é o caso de Antonio Barreto, Carlos Ávila e Sônia Queiroz.

Quase sempre a intenção dos antologistas, mesmo que às vezes veladamente, é a de promover, por meio da seleção de poetas, um painel das tendências ou movimentos de produção poética de uma época. Não é o caso de Heloísa Buarque de Hollanda que, em 1998, publica, pela Aeroplano, a coletânea *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Embora a autora reconheça que suas investigações críticas e “antológicas” — principalmente a partir de *26 poetas hoje*, de 1976 — acabam por colaborar com “alguns impulsos canônicos” da crítica contemporânea, deixa clara, em seu prefácio, a natureza eletiva de afinidades de suas escolhas. Contudo, o texto de apresentação da obra deixa entrever marcas atentas da movimentação dessa poesia, revelando um olhar

consciente, mesmo no calor da hora, das estratégias, mudanças, rupturas, experimentações e exercícios de continuidade que a contemporaneidade pode oferecer, o que contribui para a acolhida que os estudos da poesia contemporânea ganham dentro da academia.

Analisando a década de 1990, a crítica percebe o questionamento dos critérios estéticos do tempo, organizado por grupos *off canone*, filhos dos movimentos multiculturais. Tal atitude se liga à forte voz das ditas “minorias” no campo cultural, colocando em maior evidência a literatura feminina, a poesia negra, a expressão judaica e a presença do *outing gay* como frentes múltiplas desse novo tempo de globalização. Nessa seara, Heloísa Buarque de Hollanda desenha um perfil, segundo sua percepção, do poeta da década:

É a vez do poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação do prestígio e da *expertise*, no trabalho formal e técnico, com a literatura. Seu perfil é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico marcando assim uma diferença com a geração anterior, a geração marginal, *antiestablishment* por convicção (HOLLANDA, 1998, p. 11).

Esse poeta “anos 1990” está inserido em um contexto múltiplo e complexo, em um tempo de rupturas sociais e econômicas em que certos valores são questionados, minimizados e destituídos; e em um tempo em que, da fronteira rígida antigamente existente entre a arte de elite e arte de massa, pouco ou nada resta. Dentro de um cenário com pano de fundo complexo, a pesquisadora consegue identificar o movimento de três “gerações” atuando no novo cenário poético:

Uma, bastante nítida, que junta representantes da poesia dos anos 70 e poetas mais jovens, esteticamente filiados à poesia marginal em torno do projeto CEP 20.000, que desde 1990 lota o Espaço Sérgio Porto. Outra, mais ligada à procura de estratégias que possibilitem posições críticas e criativas frente aos desafios do novo *zeitgeist* e, finalmente, aquela que adere pacífica e “tecnicamente” à volta das formas clássicas e modernas da poesia (HOLLANDA, 1998, p. 21).

Desejamos perceber mais adiante na pesquisa se as palavras da crítica encontram ressonância ou mesmo uma aplicabilidade efetiva na escrita de poetas atuando em um mesmo espaço geográfico, ou seja, a cidade de Belo Horizonte. Na antologia de Heloísa Buarque de Hollanda, o poeta Ricardo Aleixo, belo-horizontino, foi selecionado como

representativo da poesia do fim do século XX, na década de 1990, com uma coletânea de 11 poemas de sua obra, como o poema a seguir:

CINE-OLHO

Um
 menino
 não.
 Era mais
 um
 felino,
 um
 Exu
 afelinado
 chispando
 entre
 os carros
 -
 um
 ponto
 riscado
 a
 laser
 na
 noite
 de
 rua
 cheia
 -
 ali
 para
 os lados
 do
 mercado
 (ALEIXO, 1996 *apud* HOLLANDA, 1998, p. 262-263)²¹

Outra antologia da poesia brasileira contemporânea surge em 2000, publicada em Lisboa, com seleção e coordenação de Mariazinha Congílio, *A poesia brasileira nos últimos 50 anos do século XX*, com a colaboração de Fábio Lucas. O prefácio é de José Fernando Tavares e a seleção conta com 64 poetas. Dentre eles, vários mineiros e o nome de Sônia Queiroz, poeta de Belo Horizonte, já mencionado na antologia de Olga Savary (1992). Retiramos um dos poemas escolhidos para a antologia como exemplo:

Ensinarmento

ensina-me a inocência
 olhar o céu e dizer

²¹ PEREIRA, Edimilson; ALEIXO, Ricardo. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996. p. 37.

céu
 olhar a noite e dizer
 noite
 como no tempo da criação

ensina-me a procurar nas tardes
 a grande bola de fogo
 ensina-me a procurar nas noites
 o traço fino da lua
 o traço firme da lua.
 (QUEIROZ *apud* CONGÍLIO, 2000, p. 187)

Essa antologia teve como um de seus propósitos estreitar as relações de leitura e conhecimento entre Portugal e Brasil a partir da poesia:

Se a poesia é a expressão de uma cultura, a presente antologia de poetas brasileiros que marcaram a segunda metade do século XX constitui um repositório cultural de inegável importância. O valor da poesia brasileira está implícito em si mesmo, através das palavras dos autores: o suporte linguístico que a sustenta já deixou a sua marca, pelo menos no que respeita à poesia escrita em língua portuguesa. Assim sendo, a presente antologia da poesia brasileira constitui mais um marco de referência no que respeita à expressão poética mais recente e induz-nos ao conhecimento de um vasto painel de autores em vias de consagração (exceto aqueles cujo prestígio já consagrou) (CONGÍLIO, 2000, p. 9).

Em 2001, Ítalo Moriconi publica pela Editora Objetiva *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, espécie de continuidade do trabalho já realizado com *Os cem melhores contos brasileiros do século*. A coletânea de Moriconi parece ter alcançado, nesta primeira década do século XXI, grande sucesso entre o público leitor brasileiro e caracteriza um desses raros momentos em que a poesia é retirada de sua condição alijada do mercado editorial, respondendo a um apelo, não do leitor especializado, acadêmico, como na antologia de Heloísa Buarque de Hollanda, mas do leitor comum, que ainda toma a Poesia com P maiúsculo, índice da arte sensível, sublime e alta. Em seu prefácio, Moriconi esclarece alguns critérios de seleção:

Como ocorreu no trabalho com os contos, a seleção aqui apresentada orientou-se, além do critério da essencialidade, pelo uso de um *olhar contemporâneo*. Ou seja, novamente, estes poemas só poderiam ter sido escolhidos e sequenciados da forma como estão sequenciados por alguém que não apenas é filho do século, mas filho do fim do século. Alguém cuja formação como poeta e como profissional das letras se deu nas décadas de 1970 em diante. Tal ponto de partida traz duas consequências muito significativas. Em primeiro lugar, defino nosso século poético como basicamente modernista. Em seguida, defino todo o período posterior ao apogeu modernista não nos termos do debate vanguardista (tanto concretista quanto populista) dos anos

50/60, mas sim em termo dos valores que são caros aos pós-modernismos dos anos 70 em diante (MORICONI, 2001, p. 19).

O crítico se refere justamente à proposta criativa dos anos 80 e 90, herdeiros do Modernismo, influenciados pelo Concretismo, pelas chamadas *poesia marginal*, *poesia feminina* e *poesia negra*, que foram, para Moriconi (2001, p. 20), “as tendências de fim-de-século que nos anos 80 e principalmente 90 apontam para uma revalorização de linguagens alegóricas, investindo no espírito ambicioso dos exploradores de sensibilidade”, dando sobremaneira importância ao “multiculturalismo”, ao lugar marcado de onde se fala na poesia. Na coletânea, destacamos a presença de nomes de belo-horizontinos ou mineiros, como o “Negro forro”, de Adão Ventura, com o qual fecharemos essa seção:

Negro forro

minha carta de alforria
 não me deu fazendas,
 nem dinheiro no banco,
 nem bigodes retorcidos.

minha carta de alforria
 costurou meus passos
 aos corredores da noite
 de minha pele.

(VENTURA, 1980 *apud* MORICONI, 2001, p. 275)²²

1.6.2 Antologias estaduais

No âmbito estadual, o diálogo com os poetas de Belo Horizonte aparece, naturalmente, de maneira mais intensa. Uma importante coleção foi publicada em 2002: *O melhor da poesia brasileira: Minas Gerais*, com a organização de Gilberto Mendonça Teles e a seleção e apresentação de Sérgio Alves Peixoto. A coletânea busca traçar um panorama da poesia no estado, selecionando os poetas que fizeram parte da formação da literatura brasileira, como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Alphonsus de Guimaraens e Murilo Mendes, até os mais recentes poetas do final do século XX. Sobre a poesia contemporânea, assim comenta Sérgio Peixoto:

²² VENTURA, Adão. *A cor da pele*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1980.

Em se tratando da poesia que se faz ainda hoje em Minas, não poderíamos deixar de falar da importância de Affonso Ávila, Adélia Prado e Affonso Romano Santana, da poesia exuberantemente agressivo-cômica de Sebastião Nunes, da surpreendente produção de Altino Caixeta de Castro, poeta praticamente desconhecido do grande público, isso sem falar de outros nomes que os leitores terão a oportunidade de reconhecer na presente antologia (PEIXOTO, 2002, p. 19).

Esse pesquisador chama a atenção para alguns nomes já canonizados que produziram em Minas Gerais antes da década de 1980 e outros nomes, recolhidos no cenário poético da década que os leitores terão a oportunidade de conhecer, destacados na antologia e que participam também da seleção e análise que realizaremos mais adiante, tais como Ricardo Aleixo, Lúcia Afonso, Maria Esther Maciel, Marcelo Dolabela, Marcus Vinicius de Freitas, José Américo Miranda, Carlos Augusto Novais e outros mais. Ao todo, são 26 poetas publicando nas últimas duas décadas do século em Belo Horizonte. Essa antologia, com o melhor da poesia em Minas Gerais, constitui um lúcido esforço de traçar o desenho da poética mineira e representa a observação e o diálogo com a trajetória da história da poesia no Brasil.

Em 2005, Wilmar Silva, também poeta, publica *O achamento de Portugal*, a partir de uma parceria entre a editora Anome Livros e o consulado geral de Portugal em Minas Gerais. A obra conta com quarenta poetas mineiros e portugueses contemporâneos, reunindo vários estilos e propostas dos dois lados do Atlântico: Minas e Portugal. Constam nessa antologia poemas de escritores mineiros já consagrados e também novos poetas. Destacam-se nomes importantes para essa nossa pesquisa, como: Fabrício Marques, Maria Esther Maciel, o próprio Wilmar Silva, Ana Elisa Ribeiro e Ricardo Aleixo. A coletânea foi distribuída para toda a comunidade lusófona: Portugal, Brasil, Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Timor Leste, revelando ecos de um desejo político de aproximação entre os países de língua portuguesa.

Outra publicação que seleciona poetas de Minas Gerais surgiu em 2007 e tem como responsável Prisca Agustoni Pereira, pesquisadora italiana radicada em Juiz de Fora. No desejo de apresentar uma das muitas faces do Brasil, a antologista estabelece um recorte geográfico e elege eixos temáticos para a inclusão de poetas e poemas: a memória, como resgate de um espaço mítico, ao mesmo tempo ontológico e particular; a cidade, como experiência errante do cotidiano; a solidão, tema que também se origina da relação com o espaço urbano, embora não exclusivamente, alçando o indivíduo/poeta a uma condição universal da contemporaneidade. Dez poetas são selecionados como

referência de uma produção poética em Minas Gerais, destacando-se entre eles, especialmente para a nossa pesquisa: Fabrício Marques, Maria Esther Maciel e Wilmar Silva.

1.6.3 Antologias municipais

Em 1975, dentro dos limites da cidade de Belo Horizonte, surge uma *Antologia poética*, publicada pela Interlivros, com poemas de Henry Corrêa de Araújo, Libério Neves, Márcio Sampaio e Adão Ventura. Essa coletânea se desdobrou em outra, *Antologia poética 2*, integrando os poetas Antônio Barreto, Geraldo Reis, Márcio Almeida, Pascoal Motta e Ronald Claver. Essas obras contam, como se vê, com um número reduzido de poetas, provavelmente por ser fruto de uma produção independente, da união entre esses poetas no esforço de verem publicada a sua poesia. Todavia, apresentam um conjunto significativo de textos de cada autor, promovendo um quadro bastante representativo de suas poéticas, tendo em vista que esses poetas pertencem à geração de 1960, momento de transição e construção de grupos poéticos, geração que inicia um diálogo com as décadas de 1970 e 1980, inaugurando caminhos para 1990.

Dez anos depois, em 1985, aparece a publicação de *Taquicardias*, pela editora Edições Dubolso, com seleção e edição de textos de Roberto Barros de Carvalho, que, no prefácio, explica seu propósito:

Taquicardias nasceu de um desejo meu de tornar pública a produção poética de alguns autores que, vivendo em Belo Horizonte, se mantinham por razões diversas absolutamente inéditos. Considerava que eles vinham produzindo trabalhos com plenas condições de deixar a gaveta para materializarem-se em página impressa (CARVALHO, 1985, p. 5).

Embora o organizador afirme, em seu prefácio, o desejo de não ser regional, a antologia não deixa de ter esse caráter, já que a obra conta com vinte e três poetas produzindo, especificamente, em Belo Horizonte, índice sugestivo para a nossa pesquisa, pois o selo editorial Dubolso se torna, na década de 1980, uma espécie de farol para muitos dos novos poetas, publicando-os não só na antologia *Taquicardias*, como também investindo em obras individuais.

Em 1993, é publicada, como uma das produções comemorativas do centenário de Belo Horizonte, *Salto de tigre, uma mini-antologia da poesia contemporânea de*

Belo Horizonte. O subtítulo “mini-antologia” deve-se ao formato específico da edição, tal como um encarte ou pequena revista, e também ao número reduzido de poetas selecionados, mas, de modo algum, caracteriza a qualidade dessa produção como algo inferior ou pequeno. Nela, encontramos 38 poetas que produziram nas décadas de 1980 e 1990, muitos deles já publicados em *Taquicardias*, como José Américo, Marcus Vinicius de Faria, João Batista Jorge, Marcus Bacamarte, Alícia Duarte Penna, Rita Espechit, Thaís Guimarães e Raimundo Nonato, o que indica uma continuidade da produção poética na cidade e a necessidade de um trabalho sistematizado para a devida documentação e organização desse material.

1.6.4 Jornais e revistas

Caminhando na esteira de um tempo de múltiplas linguagens, a poesia belo-horizontina buscou outros espaços de diálogo e representação que não só as antologias. Outros instrumentos utilizados pelos poetas, talvez com um alcance ainda maior, ganharam as ruas, como as revistas e os jornais literários, publicados por grupos que se uniram na intenção de fazer correr pela cidade a voz da poesia. Esses suportes sempre fizeram parte do cenário da capital mineira e, durante todo o século, sinalizaram a movimentação poética, divulgando trabalhos e textos, na construção de uma trajetória da poesia de Belo Horizonte e de Minas Gerais. Grandes autores, já com uma obra reconhecida, participaram ativamente dessas produções, como é o caso da já citada *A revista*, fundada em 1925, por Carlos Drummond de Andrade, e Emílio Moura, entre outros. A mesma referência se aplica à revista *Minas Gerais*, editada em seu segundo ano de existência por Murilo Rubião, que tinha entre os seus principais colaboradores Fábio Lucas, Roberto Drummond, Laís Corrêa de Araújo e Affonso Ávila e à revista *Tendência*, publicada de 1957 a 1962, tendo como editor Rui Mourão e como colaboradores nomes como os de Affonso Romano de Sant’Anna, Maria Luiza Ramos, Haroldo de Campos, Mário Chamie e Osman Lins. Esses periódicos publicados ao longo do século XX exibem em seus números a preocupação com o debate sobre a literatura, a publicação de novos poetas, o diálogo com a poesia de tradição, revelando tensões e estéticas que configuraram parte da história da literatura brasileira.

Em 1996, um grupo de poetas e pesquisadores (Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, José Maria Cançado, Luiz Soares Dulci e Marcelo Dolabela), apoiados pela Prefeitura de Belo Horizonte, na gestão de Patrus Ananias, organizou a *Temporada de*

*poesia*²³, iniciativa que participou do projeto “BH 100 anos: a experiência do século”, em comemoração ao aniversário de um século da cidade. *Temporada de poesia* consistiu na publicação de dez fascículos que dialogavam com a poesia produzida aqui, publicando desde autores consagrados, revistas belo-horizontinas, experimentações poéticas, haicais, imagens, música e até mesmo poemas contemporâneos. Essa produção foi de singular auxílio no princípio de nossa pesquisa, em especial por realizar um rastreamento das revistas e jornais da cidade no século XX.

O que salta aos olhos, logo de saída, é o número expressivo de revistas produzidas em Belo Horizonte no século XX. Se consideradas apenas as duas últimas décadas do século, temos o número expressivo de cerca de vinte revistas em circulação na capital, sem contar aquelas que iniciaram sua publicação no fim da década de 1970 e adentraram os anos 80, como é o caso de *Cemflores*, revista publicada pela primeira vez em 1978. Ou ainda as revistas e jornais que surgiram antes da década de 1980 e permanecem ativas ainda hoje, como o *Suplemento literário*, a *Revista de literatura*, *Revista literária da UFMG* e a *Revista Minas Gerais*, esta última editada até os anos 90. Inserimos, no final deste estudo, a listagem dessas publicações com uma breve descrição de cada uma delas²⁴.

Dentro ainda do projeto *Temporada de poesia*, encontramos, no segundo fascículo, uma seleção de cinquenta textos de poetas do período de 1895-1960, ou seja, o caderno realiza o mapeamento dos primeiros 60 anos de poesia em Belo Horizonte. Priorizaram-se, nesse exemplar, poetas não tão conhecidos em Belo Horizonte anteriormente à década de 1960 (Renê Guimarães, Bernardo Guimarães Filho, Vinicius Meyer, Edilson Moreira, Abílio Barreto, Alzira Reis e outros), deixando para outro exemplar as vozes mais reconhecidas daquele tempo. Seria exaustivo enumerar os poetas que participam dessa edição, mas convém notar a variedade estética e formal evidenciada na escolha dos poemas: haicais, poemas visuais, traduções e sonetos pululam na antologia.

O terceiro fascículo da *Temporada de Poesia*, intitulado “50 poemas anos 60: política e vanguarda”, faz uma apresentação da poesia realizada em Belo Horizonte na década de 1960. Atribuindo uma carga revolucionária à década, os autores chamam a atenção para o compromisso político e ideológico dos poetas, em suas variadas

²³ É provável que *Temporada de poesia* seja a produção mais interessada em recolher, mapear e divulgar a poesia da cidade de Belo Horizonte nesse período. Infelizmente, a revista não alcançou o devido mérito como aconteceu no Rio de Janeiro, com a organização de Heloísa Buarque de Hollanda: *26 poetas hoje*.

²⁴ Confira, a partir da página 216, o apêndice “Periódicos em circulação em Belo Horizonte (1980-1990).”

vertentes e influências: a psicanálise, teorias filosóficas e semióticas. Segundo os autores:

Numa rápida leitura da produção poética de Belo Horizonte no período, podemos dizer que, na primeira metade dos anos 60, ela sofreu forte influência da poesia concreta e de outras vertentes da vanguarda e, na segunda metade dos anos 60 e primeira dos anos 70, da poesia engajada. Esta delimitação, no entanto, não é muito precisa na medida em que a marca da poesia dos anos 60 é exatamente o conflito/síntese das duas influências (CAETANO, 1994, p. 3).

O prefácio de “50 poemas anos 60: política e vanguarda” deixa marcas de uma postura poética tomada também pelos autores, declaradamente influenciados por esse pano de fundo político tão marcado da década de 1960 e que se transforma na década de 70, como veremos mais adiante nesse texto, quando da análise da poética dos grupos de poetas do fim do século XX, entre eles, os organizadores dessa coleção.

O fascículo “Poesia. Imagem. Som.” apresenta um diálogo entre as diferentes formas de arte e de expressão tratados na cidade durante o século. Além de poemas, as canções e as imagens tentam retratar Belo Horizonte pelas vozes e mãos de Milton Nascimento, Fernando Brant, Chico Amaral, João Evangelista, Rômulo Paes, Amílcar de Castro, João Delpino, Luiz Carlos Garrocho e muitos outros artistas. Tal como o título sugere, a poesia nessa publicação não é tomada como matéria apenas do poema (realização da escrita), mas também como elemento estruturador das inúmeras capacidades de expressão exercidas no território da arte.

O quinto fascículo dessa publicação é dedicado ao poeta Sebastião Nunes. Os autores justificam a prioridade dada a um único poeta tendo em vista a importância e posição que a obra de Sebastião Nunes ocupa na cidade. Poeta de múltiplas faces, “dotado de um radicalismo poético”, seus textos encontram lugar no cotidiano vivo e pulsante da cidade, numa relação, como dizem os editores, de interdição e transgressão. O poeta, nascido em Bocaiúva, publicou, entre livros de poemas, antologias, cartazes e outras experimentações, mais de duas dezenas de produções. Os poemas selecionados pelos autores constam na *Antologia mamaluca*, volume 1, publicado em 1988, e volume 2, em 1989, e também no livro *Somos todos assassinos*, de 1980.

O fascículo seguinte de *Temporada de poesia*, “Poesia & Experiência Visual”, trata de várias vertentes da chamada “poesia visual” encontradas em diversas produções dos artistas de Belo Horizonte: colagens, “poema-romance tátil-visual”, “poema giz”, frutos das inúmeras e diversificadas propostas influenciadas pelo Concretismo, pelo Cinema, por Michel Foucault, Ezra Pound, Duchamp e outras leituras.

O fascículo “Poesia. Corpo. Cotidiano” reúne, na expressão dos organizadores, os versos da “experiência cotidiana das diferenças”, tratando da poesia feminina e da poesia negra, tornando o exemplar, além de poético, também político. Apresenta ainda uma entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda, tratando da poesia feminina no Brasil.

O oitavo fascículo retoma o contexto da Poesia Marginal que recupera, por meio do humor e da ironia, os poemas curtos e os poemas-piadas inaugurados com o Modernismo de 22. Nesse sentido, o haicai, forma poética bastante breve, é privilegiado e tomado como símbolo da rapidez e síntese, disseminado no cotidiano também veloz da contemporaneidade.

O nono fascículo intitula-se “Verso. Prosa poética. Tradução” e reúne, de um lado, autores que de certa maneira preservam em seus versos elementos próprios de uma tradição clássica: a métrica, a escolha precisa das palavras, temas nobres, rigor com a linguagem, ritmo. Por outro lado, o fascículo apresenta autores que cultivam a prosa poética, mantendo as características líricas inseridas no encadeamento sintático da prosa. Também é possível encontrar nessa publicação traduções de poetas renomados como Apollinaire, Emily Dickinson, John Donne e outros mais.

Por fim, fechando a série, o décimo fascículo apresenta a produção poética de autores de reconhecimento nacional, como Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Alphonsus de Guimaraens Filho, Henriqueta Lisboa e ainda textos de “poetas bissextos”²⁵ que fazem referência à cidade de Belo Horizonte.

Além de rastrear importantes produções da cidade ao longo de sua existência, a coleção *Temporada de Poesia* pode apresentar também uma das faces da reflexão e discussão sobre a literatura no final do século XX. Ao se voltar para o passado, o debate sobre a poesia, apoiado nas escolhas e estéticas privilegiadas nos prefácios dos fascículos, fornece pistas do percurso de algumas tendências da contemporaneidade, como o diálogo com as artes visuais e com a música, as possibilidades formais do poema, a herança do Modernismo e do Concretismo, a força dos movimentos multiculturais e as novas formas midiáticas da composição, feitura e divulgação do livro.

²⁵ Tratamos aqui a expressão tal como a cunhou Manuel Bandeira em sua *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, publicada pela Editora Zelio Valverde S.A, no Rio de Janeiro, em 1946: poeta bissexto é aquele que escreve poesia eventualmente, ou, nas palavras de Bandeira, “aquele em cuja vida o poema acontece como o dia 29 de fevereiro do ano civil”, ou seja, “bissexto é todo poeta que só entra em estado de graça de raro em raro”.

Além das antologias, revistas e jornais, a poesia belo-horizontina caminha também por outros espaços, representando bem a curiosidade que suscita o debate sobre poesia e poetas na cidade. Tratamos aqui, por exemplo, de *Vereda literária*, livro que reúne entrevistas realizadas por Helton Gonçalves de Souza, em seu programa de TV homônimo, no ano de 1997. Essa obra, espécie de antologia do programa, traz seu prefácio assinado pelo pesquisador Fábio Lucas, que faz declarado elogio à obra e a seu autor:

Vereda literária, na verdade, um grupo de opiniões precioso para se estimar a atmosfera intelectual do estado no final do século XX. Como documento é inestimável. O que se nota é que um elenco diversificado de vozes ganha audiência (LUCAS *apud* SOUZA, H., 1997, p. 13).

Reunidos no livro, encontram-se as vozes de poetas, prosadores e pesquisadores mineiros, que acabam revelando, através da mediação do entrevistador, facetas do quadro que compõe a literatura brasileira no estado de Minas Gerais e em Belo Horizonte, em particular. Dentre as vinte entrevistas que o livro contém, convém destacar, para o propósito da nossa pesquisa, os nomes de Carlos Ávila e Marcelo Dolabela, que ganham, nas palavras de Fábio Lucas, algumas leituras:

Nesta coleção, é fácil verificar, alguns depoimentos são mais instigantes, vêm de pessoas mais insatisfeitas ou mais ousadas em suas buscas e pronunciamentos. É o caso de Marcelo Dolabela, criador de poemas-objetos, articulador de “inutensílios” (usando a proposta de Paulo Leminski) (LUCAS *apud* SOUZA, H., 1997, p. 14).

Carlos Ávila pontua a influência da poesia concreta sobre seu primeiro livro, *Aqui & Agora* (1981) e a tentativa de “salto para a poesia mais pessoal” constante de *Sinal de Menos* (1989). Defende a metalinguagem como preocupação legítima do escritor (LUCAS *apud* SOUZA, H., p. 15).

Na intenção de levar a poesia a um nível coletivo, a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, através da parceria entre o *Suplemento Literário de Minas Gerais* e a Fundação Clóvis Salgado, cria o projeto *Terças Poéticas*, que consiste na leitura de poemas, feita pelos próprios autores, seguida de uma homenagem a poetas mortos, nos jardins internos do Palácio das Artes. Coube ao poeta Wilmar Silva a coordenação e execução do projeto, que, em 2006, acabou se transformando em um livro, espécie de catálogo, das leituras realizadas no ano de 2005 e 2006 (Cf. SILVA, W., 2006). Dessa forma, percebe-se o objetivo do poeta: falar para o público de duas maneiras sobre a poesia, por meio dos textos contemporâneos dos artistas e dos poemas

relembrados de poetas já falecidos, na intenção de consolidar uma memória da poesia brasileira. Para além das leituras, algumas dessas edições forneceram momentos de performances em que à poesia mesclaram-se as linguagens do teatro e da música, permitindo um trabalho vário, unindo a palavra aos universos sonoros e imagéticos.

O livro, publicado em 2006, leva o título *Terças poéticas: jardins internos* e apresenta os 78 artistas que participaram da programação no período citado, além de entrevistas e dados sobre os autores. Como a publicação pertence ao século XXI, interessa lembrar os poetas participantes dessa obra, que produziram nas duas últimas décadas do século anterior são eles: Adriana Versiani, Ana Elisa Ribeiro, Anizio Vianna, Caio Junqueira Maciel, Camilo Lara, Jovino Machado, Maria Esther Maciel, Ricardo Aleixo, Sebastião Nunes, Vera Casa Nova e o próprio coordenador e executor do projeto, Wilmar Silva.

Em 2008, a Superintendência de Bibliotecas Públicas, pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, na gestão de Maria Augusta da Nóbrega, publica o livro *Olhares sobre Minas: sugestões de leitura*. A obra traz um painel artístico de Minas Gerais apresentado por meio de ensaios que tratam de Literatura, Periódicos, Poesia, História, Música, Teatro e Culinária, elaborados por escritores, professores e pesquisadores contemporâneos. Na seção “Poesia”, Vera Casa Nova reflete sobre a poesia mineira contemporânea e nos fornece uma visão panorâmica do roteiro que constrói. No roteiro de leitura, encontramos nomes importantes para a formação da poesia contemporânea de Belo Horizonte: Adão Ventura, Ronald Claver, Carlos Ávila, Marcelo Dolabela, Sebastião Nunes, Jovino Machado, Wilmar Silva, Ricardo Aleixo, Carlos Augusto Novais, Teodoro Rennó Assunção, Camilo Lara, Sônia Queiroz, Tânia Diniz, Maria Esther Maciel, Ana Elisa Ribeiro, Adriana Versiani, Ana Caetano e Flávio Boaventura.

Dentro do contexto vivenciado nas décadas de 1980 e 1990 — a abertura política, eleições diretas, crises econômicas, mudanças de moeda, aumento da pobreza e desigualdade social — o que se percebe é um autêntico fôlego dos poetas e pesquisadores, incansáveis na tentativa de pensar e fazer a arte de seu tempo, em antologias, jornais, revistas ou performances, revelando retratos multifacetados da atividade artística. Sob a égide de um tempo globalizado, a poesia do final do século XX parece romper suas próprias fronteiras, flertando tanto com a tradição — o passado, nas suas representações também de rupturas, como o Modernismo e o Concretismo — quanto com as diferentes expressões da arte, aproximando-se intimamente da música, do teatro, das artes plásticas e de seus desdobramentos.

1.7 O fim do século na capital mineira (1980-2000)

O crescimento desordenado, a degradação ambiental e as desigualdades sociais foram, pouco a pouco, tornando-se algumas das maiores preocupações dos cidadãos e marcaram um novo tempo para a cidade. No campo econômico, Belo Horizonte, como outras grandes cidades, passa por empobrecimento e precarização. Do ponto de vista político e social foi um tempo de intensas mobilizações sociais e incrementos das experiências organizativas e associativas.

Diversas manifestações levaram o belo-horizontino às ruas na década de 1980. Em 1983, por exemplo, várias entidades e cidadãos protestaram contra a demolição do prédio do Cine Metrópole, defendendo seu tombamento pelo Patrimônio Histórico. Em 1984, a multidão lotou a Praça da Rodoviária para incorporar a campanha "Diretas Já" aos horizontes mineiros, participando do comício que reuniu nomes de ressonância da política nacional, como o de Tancredo Neves, Ulisses Guimarães, Brizola e Lula. Em 1985, foi criado o Centro de Apoio turístico na Praça da Liberdade, mais conhecido como "Rainha da Sucata". Em 1992, também em Belo Horizonte, os jovens "caras pintadas" protestaram contra a corrupção e exigiram o *impeachment* do então presidente, Fernando Collor de Melo. Mas nem só de crises tem sido feita a vida de Belo Horizonte, de Minas Gerais e do Brasil nas últimas décadas do século XX. Este também tem sido um tempo da valorização da participação popular, da experimentação de novas formas de construção do espaço público, da busca de alternativas de gestão e propriedade, de experimentações na organização da produção e no próprio sentido da geração de riquezas e sua distribuição.

Alguns espaços de lazer, como o Parque das Mangabeiras e o Estádio Jornalista Felipe Drummond, mais conhecido como Mineirinho, foram inaugurados em 1982. Um primeiro passo para a valorização da memória da cidade é realizado com o tombamento de alguns edifícios de importância histórica. Em 1992, criou-se o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município para tratar do tombamento de construções de valor histórico. Espaços como a Praça da Liberdade, a Praça da Assembleia e o Parque Municipal Américo Renné Giannetti, que se encontravam, de certa forma, abandonados e desvalorizados, foram recuperados. Em 1996, o Plano Diretor da cidade e a Lei de Uso e Ocupação do Solo passaram a regular e ordenar o crescimento da capital. Por outro lado, a Pampulha, um dos principais cartões-postais da cidade, e símbolo da modernidade da capital belo-horizontina, estava com a sua lagoa completamente poluída e infestada por uma cobertura extensa de aguapés.

No campo cultural, há um forte desejo de popularização da arte e, com ele, o grupo de teatro Galpão e o grupo de dança Corpo ganharam destaque nas ruas da cidade. O grupo Uakti, de música instrumental, leva para fora do estado de Minas Gerais sua recriação sonora experimental. A juventude belo-horizontina era embalada pelo sucesso do Clube da Esquina, iniciado na década de 1970, pelo grupo Sepultura na década de 1980 e pelo rock do Skank que despontava no cenário musical da cidade e do país nos anos 90. Em 1993, pesquisadores e poetas da década realizam, na cidade, um importante evento para a literatura: a comemoração dos “30 anos da Semana Nacional de Vanguarda”.

A abertura política de meados de 1980 começa a deixar os cidadãos um pouco mais aliviados, embora os anos de chumbo, que corresponderam ao período mais duro da ditadura militar no Brasil (1968-1974), tenham deixado marcas profundas no país, e a literatura teve que encontrar novo caminho, agora que o inimigo — leia-se: a censura da ditadura militar — não se encontrava mais tão ativo e as forças que antes eram dirigidas ao combate à censura têm de se deslocar para um outro lugar. Alguns eventos literários simbolizam esse momento, como o Festival de poesia, em 1994, a publicação da *Poesia Orbital*, em 1997, da *Temporada de poesia*, em 1996, e de *Poesia em sintonia*, no segundo semestre de 1996, *Bienal Internacional de poesia de Belo Horizonte*, em 1998, *Festival Internacional de poesia sonora de Belo Horizonte*, em 2000, diversos encontros do *Psiu poético* e inúmeras *Terças poéticas*, que, ainda hoje, marcam o cenário poético da capital. Mas ao buscar esse novo caminho, os poetas não deixaram de levar na bagagem as experiências literárias do século: do Modernismo, do Concretismo e da Poesia Marginal e a leitura crítica deste novo tempo se faz necessária. É o que pretendemos realizar nos próximos capítulos por meio, primeiramente, de um panorama dos diferentes poetas da cidade nesse período e, no capítulo seguinte, uma análise mais detida de algumas especificidades desse tempo.

CAPÍTULO 2: UM DEBATE CRÍTICO SOBRE A POESIA NO PÓS-1980

Uma coisa é constatar, em balanço histórico, a crise; outra é perguntar sobre a razão e a necessidade de uma nova escrita.

Silviano Santiago

Não seria difícil extrair a cifra da poesia do final do século XX e ela poderia ser traduzida em uma palavra já velha conhecida da crítica: crise. Foi-se o tempo em que reconhecíamos na poesia brasileira um projeto coletivo, forças conjuntas em torno de uma mesma ideia ou vontade, grupos poéticos que se reuniam em escolas, movimentos, manifestos. Lidamos agora com uma liberdade sem fim de experimentações estéticas e o trabalho crítico encontra seu exercício justamente nas conjecturas e possibilidades que pode tecer sobre essa vasta liberdade. O peso de uma tradição consciente de seu lugar no cenário cultural brasileiro e da retidão de suas produções e concepções parece ser o fantasma a ser superado nas gerações posteriores. Em boa medida, a percepção de uma crise instaurada no universo da criação poética pós-1980, apregoada pela crítica, é filha direta de uma dificuldade de se desprender do cânone, da estética modernista e das vanguardas e assumir de vez o fim da modernidade. Mas convém entendermos melhor o momento. Vamos a ele.

Mirando o retrovisor, a poesia pós-1980 avistava bem próximos dois grandes vultos: a herança discursiva do Modernismo — que se estendia à proposta da *Marginália* na década de 1970 — e a referencialidade da palavra poética, marca do Concretismo e da pós-modernidade²⁶. À sua frente, essa poesia encontrava um caminho novo em um novo contexto brasileiro: a abertura política em 1985; uma nova diretriz econômica que, em certa medida, punha a nu as ilusões do período militar, uma reformulação das propostas culturais frente às posturas da década anterior, e a diversidade de discursos que surgiam de referências midiáticas, com seus diferentes suportes e manifestações: a escrita computadorizada, os *cds*, os *sites* na internet, a

²⁶ Muitos críticos tratam o Concretismo como uma linha direta da poesia de Oswald de Andrade, ou seja, os concretistas releem o passado, buscando as referências que lhes interessavam, como a poética oswaldiana, evidenciando aquilo que Agamben expõe em sua teoria: uma reconfiguração do passado a partir de uma leitura contemporânea. Entendemos também as relações de influência e continuidade que existem entre o Modernismo e o Concretismo, mas no presente estudo manteremos as forças expressivas de cada movimento como índices de releituras dos poetas do final do século XX.

infopoesia, a poesia performance, a poesia sonora, que questionavam, em certa medida, o suporte livro como referência exclusiva da poesia. Em suma: o peso da tradição e o risco do futuro se cruzam nas trilhas dessa nova literatura do pós-1980.

No debate crítico sobre a literatura no final do século XX, alguns quadros, figurando um imenso mosaico, foram traçados com maior nitidez a partir de estudos que, no calor da hora, na virada mesmo do século, tentaram enxergar os desenhos da poesia no contexto de seu tempo e nos servem como aporte para a nossa investigação. Alguns desses pesquisadores enxergam aí um tempo pouco profícuo e divisam apenas ecos de Drummond, João Cabral, Bandeira, Leminski ou desdobramentos da vanguarda concretista, por vezes perdidos na pós-modernidade, beirando uma espécie de esgotamento criativo que exigia uma nova formulação. Para outros, há uma revitalização da poesia, valorizada como diálogo aberto com uma tradição culta, que exige um leitor iniciado, mais atento a uma escrita rigorosa, uma percepção mais elaborada da palavra poética, como um reflexo da herança concretista de mãos dadas com uma linguagem rápida e fragmentada.

Em um artigo de 1999, publicado pela ABRALIC, em Florianópolis, Ítalo Moriconi incita o debate em torno do que nomeou como “a volta do literário” ou “a nova tendência à sofisticação literária na poesia brasileira dos anos 80 e 90”. Para ele, essa poesia teria um caráter de resistência — ou, por um outro prisma, de restauração — diante da barbárie pós-moderna (Cf. MORICONI, 1995). Tanto a produção poética quanto a recepção crítica buscaram um discurso unívoco: o exercício do difícil, a estética do rigor, como aquelas escritas singulares do alto modernismo, nas vozes de Cabral, Rosa e Clarice Lispector; e a capacidade de discriminar entre o bom e o ruim, apoiados em valores verticalizados e canônicos. Para tanto, Moriconi cita Harold Bloom, com o seu *Cânone Ocidental*, como responsável por essa restauração literária no debate do cenário poético.

Celia Pedrosa (2001), em outro artigo de fôlego que pode iluminar o nosso debate, consegue sintetizar algumas das discussões sobre o retorno do “sublime”, problematizando-as sob as suas bases anacrônicas. Para isso, ela retoma, como introdução de sua análise, três críticos, deles se aproximando de início para, em seguida, a eles se contrapor. O primeiro eleito é o já citado Ítalo Moriconi e a sua questão “sublimante” da poesia nos anos 80, defendendo uma volta a um esteticismo rigoroso que se opõe ao caos da pós-modernidade. Para Pedrosa, essa “ressublimação” seria, então, anacrônica, tanto cronologicamente, pois se aproximaria de uma estética parnasiana ou simbolista, aquela situada nos confins do século XIX, quanto pela

inadequação desse discurso frente a uma realidade marcada pelo discurso hegemônico e massificado, pela pluralização e pelo discurso midiático.

Nesse contexto da poesia brasileira, o crítico Ítalo Moriconi defenderia, segundo a estudiosa, a existência de um movimento sublimador concomitante ao processo de despolitização das questões da linguagem, de estética, de sujeito e de corporalidade – momento em que “todas as conciliações são possíveis e onde a demanda por qualidade coloca-se frequentemente no nível do virtuosismo versejador ou do bom gosto decoroso” (MORICONI, 1998, p. 10). Uma suposta propensão à valorização da técnica seria uma tentativa de “ressacralizar” a poesia, após a “dessublimação” promovida pelo Modernismo e a decretação da morte do verso feita pelo Concretismo. Esta tendência manifestaria um tom neoconservador, um “desdobramento previsível do processo de renormalização dos valores e circuitos literários” (PEDROSA, 2001, p. 75-76).

O segundo texto escolhido para diálogo por Pedrosa é o da ensaísta Iumna Simon que, na contramão do que pensa Moriconi, reafirma o anacronismo dessa “ressublimação” da poesia, denunciando um mero beletrismo e preciosismo verbal que permanece apenas no culto e citação de gêneros e formas já canonizadas, sem qualquer compromisso com o presente, “mera aceitação consumista do legado da tradição antiga e moderna” (SIMON *apud* PEDROSA, 2001, p. 10). Embora reconheça a “retradicionalização”, Iumna Simon não valoriza a pluralidade desses discursos, como o faz Moriconi; ao contrário, enxerga aí incapacidade da poesia frente ao presente.

Equidistante de ambos, para utilizar uma expressão de Célia Pedrosa, encontra-se a posição de Flora Süssekind. Ao tratar da poesia de Carlito Azevedo, por exemplo, essa crítica tece comentários sobre a poesia contemporânea, valorizando o rigor discursivo, o redimensionamento da subjetividade e o privilégio das artes visuais como discurso de referência para a poesia. De fato, talvez como consequência da diversidade de dicções poéticas, propiciada por um tempo de entrecruzamentos culturais no qual a poesia tornou-se algo “híbrido” também, não são poucos os poetas que têm buscado em outras modalidades artísticas modelos para a construção de seus textos. Para Süssekind, o anacronismo estaria na insistente nostalgia dos poetas pelos anos 70, que recusa um caráter “limpo” de versos como os de Carlito Azevedo. Sua análise apoia-se na crença de que a poesia pós-1980 se traduz no esforço de redefinição da forma e do significado do próprio tempo presente.

Após esse resgate crítico, analisando os textos de Moriconi, Iumna Simon e Flora Süssekind, Célia Pedrosa propõe uma leitura que não tenta justificar o anacronismo da poesia pós-1980, embora tome o elemento anacrônico como *status quo*

da poesia. Para ela, anacrônico seria o próprio ato de escrever e ler poemas numa cultura contemporânea marcada pela massificação midiática, pelo insistente questionamento do canônico feito pela intelectualidade, em uma cultura efêmera que desestimula a leitura paciente e solitária de textos que trazem em sua essência a sua escritura. Voltamos assim à querela do princípio: para alguns a chamada “ressublimação” da poesia possui um caráter negativo, sintoma de uma geração sem perspectiva ou proposta, vitimada pelo peso da tradição e às voltas com as infinitas possibilidades da pós-modernidade; para outros, a mesma “ressublimação” do verso adquire um tom positivo, uma tentativa de superação do passado e uma resposta ao seu tempo.

Fiquemos com a segunda elaboração. Com ela, talvez, consigamos algo mais que condenar esta ou aquela estética, aprisionando-as em um tempo vazio, o que, seguramente, não aconteceu. Ou seja, adotamos aqui a perspectiva de que a poesia no fim do século XX exhibe um caráter dialético, como figuração de seu tempo, transformação e leitura do passado, produzindo assim um momento também rico na nossa história da literatura. A crença em uma poesia que tenta pensar o seu tempo permite ao crítico partir para o texto armado de uma concepção imanente da própria poesia: a sua capacidade de resistência e, conseqüentemente, permanência. A resistência a um mundo que reifica o homem, resistência à “máquina do mundo”, desumanizadora. A permanência de uma poesia que, às voltas com uma nova ordem — paradoxalmente, o pós-moderno —, utiliza novas linguagens para construir “um mundo dentro de um mundo”. Ou ainda uma poesia que assume sua própria crise ou conflito como uma marca de seu tempo, um sinal do fim da modernidade e abertura de um novo espaço das letras, assumidamente múltiplo e complexo; uma poesia que busca, como na proposição de Octavio Paz, outras formas de criar o novo e o diferente, sem ser através da ruptura com o que veio antes e, portanto, acolhendo a modernidade — também o seu fim —, inclusive (Cf. PAZ, 2013).

Essa crença apoia-se também em alguns fatores verificáveis: um revigorecimento forte da poesia nos últimos anos do século XX, com uma produção ativa e qualitativamente diferenciada de bons e inúmeros poetas²⁷, e uma recepção favorável na crítica de periódicos e revistas especializadas em poesia. Apoia-se ainda em um movimento ousado, mas necessário, que o nosso estudo deseja realizar: a verificação de

²⁷ Esse contexto parece continuar na primeira década do século XXI até os nossos dias, com significativa participação de poetas de Belo Horizonte no cenário poético nacional, com obras que se destacam no meio, como a produção de Ana Martins Marques, Mário Alex Rosa, Mônica de Aquino e Bruno Brum.

uma poética que dialoga com todas essas tradições do século XX e, ao mesmo tempo, cria uma dicção própria. Ou seja, uma poética que promove uma releitura sintetizadora dos movimentos anteriores e, por carregar esses sinais em um tempo diferente, produz uma poesia singular, marcadamente *fin de siècle*, e que, além de produtiva em seu caráter essencial, prepara o terreno para as novas dicções encontradas na primeira década do século XXI. Mas antes de afirmarmos essa interpretação categoricamente, é necessária uma maior explanação.

A poesia do pós-1980 se configura numa dupla visada: aquela herdeira do sublime, que flerta de perto com o alto Modernismo e os marginais de setenta; a outra, legítima representante das propostas vanguardistas, assumindo um reflexo da cultura a que está imediatamente exposta. Ambas tendo em comum a busca de um discurso que represente o seu tempo. Se, para alguns poetas, o Modernismo — aquele de Drummond, de Bandeira, de João Cabral — se faz tão presente em seus textos, talvez seja porque reconheçam, no cerne mesmo de seus versos, a impossibilidade de fugir a uma tradição já consistente e disseminada no imaginário coletivo, e a consciência de que o desejo de escrita não se constrói pela superação, mas a partir da própria tradição. Para outros, a voz da pós-modernidade se faz mais imediata, numa espécie de oposição ou radicalidade ao passado e os seus versos caminham em busca de uma linguagem que dialogue com o mundo presente, uma busca de espaço para a poesia, e não uma cumplicidade com a realidade midiática e massificada. Essa tensa relação com o passado nos faz lembrar T.S. Eliot em seu texto “Tradição e talento individual”, no qual afirma, certamente, sobre a tendência crítica de avaliação:

Um dos fatos capazes de vir à luz nesse processo é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Em tais aspectos ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade. (ELIOT, 1972, p. 38)

Mas também, segundo o crítico, apenas verificar a simples e direta aderência à tradição, como mera reprodução, configura-se um quadro bem pouco estimulante, para

não dizer totalmente pobre, e ainda duplo, do poeta e da crítica. É legítimo, portanto, reconhecer um tempo complexo para a poesia. Nas palavras de Célia Pedrosa:

A constatação dessas divergências avaliativas evidencia que o tempo presente, o nosso tempo, está longe de poder ser apreendido por uma única visada totalizante. Ele pode sim ser, por um lado, apropriado por diferentes estratégias discursivas que, cada uma a seu modo, vão lhe atribuir determinada coesão contextual e determinado sentido histórico. Assim, o presente pode se mostrar ora indiscutivelmente pós-moderno, e a partir daí produzir gestos de pleno endosso ou total recusa; ora um prolongamento problemático da modernidade, cujos principais valores se tentaria novamente potencializar; ora, ainda, como o espaço de determinada coesão discursivo-literária a partir da qual se poderia tentar redefinir a hora histórica (PEDROSA, 2001, p. 8).

Curiosamente, a crítica utiliza uma palavra precisa: *coesão*. E com ela concordamos, pretendendo também dar continuidade à essa ideia. Não seria justamente a impossibilidade de apreender esse momento de maneira totalizante que marcaria o lugar desse objeto estudado? Em outras palavras: o que define a poesia pós-1980 não seria a sua própria indefinição, ou melhor, aquela que não possui uma face própria, mas várias faces de outros momentos? Seria impossível uma poética que revelasse, ao mesmo tempo, traços da rapidez discursiva modernista aliados ao esteticismo e à preocupação com outras linguagens, próprias da pós-modernidade? Ou, ainda, uma poética que revelasse, finalmente, o fim da modernidade? Que já não sendo uma experiência da vida, como a *marginália* se identificou, mas carregando ainda a velocidade e a síntese do modernismo, desejasse agora uma reflexão sobre a própria palavra, a busca por um lugar da poesia em um tempo transformado, excluindo a hegemonia do lirismo, como herança dos concretos? Será que os procedimentos das vanguardas do século não foram de tal modo assimilados que sofreram uma espécie de naturalização, apontando o fim de um discurso de ruptura da modernidade? É o que tentaremos abordar a partir da leitura de um grupo de poetas de Belo Horizonte, dando voz aos próprios poemas. Passemos a eles.

2.1. Um passeio pela poesia e pelos poetas

Após uma contextualização histórica e a apresentação de alguns pontos de vista e questionamentos sobre a poesia no fim do século XX, é necessário debruçarmo-nos

sobre os textos poéticos da cidade e realizar uma análise bem próxima, tentando entender os poemas em suas idiossincrasias, que serão evidentemente expostas por meio de leitura atenta. Dentre os poetas analisados, poucos são os que possuem algum tipo de bibliografia crítica e analítica de seus textos, o que impõe a esta pesquisa algum grau de ineditismo ao desbravar o poema em uma primeira leitura crítica, além do compromisso da organização e sistematização. A partir desse pensamento é que realizaremos neste capítulo uma leitura panorâmica, horizontal, na medida em que o intuito é oferecer ao leitor um maior conhecimento de cada um dos 26 poetas, com uma nota analítica sobre os textos escolhidos.

Belo Horizonte, a capital dos modernistas de 1925, das comemorações dos concretos e dos marginais de 1970, exibe também as marcas de uma poesia encalacrada pela pós-modernidade e sufocada pela difícil superação da tradição, mas que, a nosso ver, tem a consciência desse dilema e tenta superá-lo a partir de sua própria percepção e produção. A crise, percebida pelos poetas — nomeadores de seu tempo — se traduz em versos, como os de Marcelo Dolabela²⁸:

Palavras de pórtico nº 2
 1
 enquanto que para uns
 vinte e quatro dúzias de quitutes
 bastam para o gozo

 para mim,

 multipliquem, só para o desjejum,
 os vinte séculos de inquietude
 por doze.
 (DOLABELA, 2006, p. 21)

Os versos de abertura, o “pórtico” do livro de Marcelo Dolabela, traduzem a inquietude do poeta diante do festim da pós-modernidade, atualizando um vocabulário cotidiano — a festa, lugar da inversão, do vale tudo, que aparece aqui com suas vinte e quatro dúzias de quitutes – para uma reflexão temporal. O poeta vê aquilo que destoa no tempo. É preciso nomear para agir, fazer o verbo emergir à flor do texto para assim lidar com o conflito. Há aqui a constatação de um antigo lugar atribuído ao poeta que lembra

²⁸ Marcelo Dolabela nasceu em Lajinha (MG) em 1957. Mestre em Estudos Literários pela Universidade de São Marcos - SP/ UNI-BH, é também poeta, letrista, roteirista, artista postal, pesquisador e professor. Publicou inúmeros trabalhos em igualmente diversos suportes: postais, cartazes, carimbos, fanzines, panfletos, arte postal, livros, CDs, revistas, jornais. Dolabela tem uma extensa produção, principalmente nas áreas de música e literatura. Boa parte de sua obra poética encontra-se reunida nos livros *Coração malasarte* (1980); *Poeminhas & outros poemas* (1998) e *Lorem ipsus – Antologia poética & outros poemas* (2006).

o século XIX: o da diferença, evidenciado no poema pelo destaque e isolamento do verso “para mim”. Somente afastado do “olho do furacão” o poeta pode pensar o seu tempo, como um herdeiro do poeta platônico expulso da república. A inquietude move o poeta e a resposta é a palavra poética – inquieta por natureza. Uma obra que se abre com a representação de uma crise é, no mínimo, sintomática de uma época fragmentada e é preciso melhor verificar esses desdobramentos. Em um ritmo coloquial, como se iniciasse um caso, intensificado pela palavra “quitutes”, o poeta abre seu poema mesclando aritmética, inquietude e memória. O desjejum de Dolabela é saciado com o próprio poema e o que resta ao poeta é lançar-se a esse jantar de mil talheres da poesia no restante de sua obra. E o poeta é obrigado a pensar a sua própria geração e, com ela, sua própria poesia, marcando uma preocupação insistente dos poetas de seu tempo, o lugar da poesia:

2.
 O poeta tem no sangue
 A sífilis de sua geração,
 E não há fuga, nenhuma paixão,
 Que o tirará deste mangue.

Sempre irá no seu galope
 Este castigo infeliz:
 Se curar-se dessa sífilis,
 Só fabricará xarope.
 (DOLABELA, 2006, p. 21)

A palavra poética é a tomada de uma consciência de seu tempo e, na mesma esteira, a responsabilidade de pensá-lo ou, ao menos, constatá-lo enquanto presença fundante. Com esse trabalho, o poeta canta o seu tempo, expõe as marcas de um espírito que perpassa a sua geração e o que lhe resta é se colocar no centro desse conflito, assumindo-o como matéria poética. Se o poeta se livra dos conflitos legados à sua geração, pouco produz, ou, como nos versos de Dolabela, produz apenas “xarope”, paliativo para as angústias de seu tempo. A diferença, que acaba isolando o poeta, é novamente assinalada e ele passa a ser aquele que é marcado pela doença, um pária na sociedade, carregando o legado de toda uma tradição. Se há a procura de um desenho, um rosto dessa geração, ele vem em questionamentos que tentam a todo custo marcar o lugar do poeta e da poesia no final do século XX. É a própria poesia que nos dá uma resposta, um “balanço” de “um tempo”:

Balanço da década

uma década tem mais de cem séculos
 dez bilhões de vozes num único eco
 mil e uma noites num mero segundo
 poucos trilhões de silêncio num ponto

quanto se conta os átomos é ótimo
 a hora fica interminável num átimo
 não se chega nunca a nenhum lugar
 e apenas se volta ao mesmo volume

um só dia tem bem mais de dez décadas
 num rústico eco a maior biblioteca
 da luz do segundo nenhum consenso
 até quando nos faltará silêncio.
 (DOLABELA, 2006, p. 82)

O poema sintetiza: o que dizer depois de séculos de transformação? Cada gesto produz e reproduz o eco do passado nas suas mais diferentes representações e o poeta se vê novamente acossado pelo apelo de uma nova arte e dicção. O poeta pertence e não pertence ao seu tempo, se sente um exilado na própria terra e época. É irmão e excluído de seus próprios pares, é e não é contemporâneo de seus compatriotas. A pergunta do último verso parece um grito e o balanço da década um desespero, uma busca pelo silêncio ou, antes, uma busca por seu preenchimento com uma voz própria.

Poeta múltiplo e de múltiplos versos, Marcelo Dolabela exibe na força de sua poesia um projeto ousado: levar a poesia às ruas, experimentando sempre novas formas de comunicação da poesia: na performance, nos *happenings*, na música, no poema/valise/objeto, móveis, arte postal, sonetos, baladas, canções, nos versos livres. Herdeiro do Concretismo e da Poesia Marginal, Dolabela, a partir da inquietude, símbolo de seus versos, apresenta uma poesia não só consciente, mas com um desejo latente de participação.

Na cena belo-horizontina, não só Dolabela se diz, declaradamente, herdeiro da proposta marginal. Também o faz, conscientemente, Sérgio Fantini²⁹. Curiosa e corajosamente, manteve sua postura combativa durante toda obra poética por meio também de uma poesia produzida para sair às ruas, a confecção e distribuição de

²⁹ Sérgio Francisco Cruz Fantini nasceu em Belo Horizonte (MG) em 1961. Cursou Letras pela UFMG. Funcionário público municipal na Secretaria e Fundação de Cultura desde 1985), atuando também como mediador de oficinas de criação literária e revisor crítico de originais literários. Principais publicações: *Diz Xis* (1991); *Cada Um Cada Um*, (1992); *Materiaes* (Dubolso, 2000); *Coleta Seletiva*, reunião de poemas (Ciência do Acidente, 2002); *A ponto de explodir* (Jovens Escribas, duas edições: 2008 e 2014); *Camping Pop* (Yiyi Jambo, editora do Paraguai, 2009); *Silas* (Jovens Escribas, 2011); *A Baleia Conceição* (Formato/Saraiva, 2011) e *Novella* (Jovens Escribas, 2013). No cinema, é autor do texto e co-roteirista do curta *Terra*, dirigido por Sávio Leite.

plaquetes, livrinhos impressos em mimeógrafos etc., registro único da marginália. Entre temas do cotidiano, das relações amorosas, desenhos, questionamentos filosóficos, transgressão à gramática, esse poeta trabalha abertamente uma reflexão social e política diante de seu universo imediato, ou seja, o Brasil da Ditadura Militar. A guerrilha aqui é traduzida em versos:

Levantamos
e ainda seguramos
uma bandeira azul e verde
onde se lê após a ventania:
AMOR E ANISTIA.
(FANTINI, 1979, [s.p.])

A postura do autor é combativa e sintetiza o que de mais próprio, no âmbito da Poesia Marginal, se fez em Belo Horizonte na década de 1980: a construção artesanal da própria obra, a divulgação “corpo a corpo” de sua poesia, a inserção da poesia no cotidiano, o coloquialismo, a reflexão sobre o regime ditatorial. Mesmo após a abertura política, o poeta sente ainda a necessidade de lutar, por meio da poesia, pelas bandeiras que ergue: o país, o amor e a anistia política, primeira e urgente reivindicação daqueles que se colocaram contra a ditadura militar. Mas se a militância poética é declarada a plenos pulmões, o poeta não deixa também de visitar outras reflexões e acaba aproximando a luta política de um universo mais íntimo, unindo sentimento e consciência social, marcando, como em seu poema de letras garrafais, a síntese desejada, ressonância também da Contracultura: “AMOR E ANISTIA”.

Na ordem do dia, a poesia de Fantini adota o cotidiano como matéria poética e as íntimas relações, inclusive as amorosas, tão trabalhadas pelos poetas belo-horizontinos, como veremos em capítulo mais adiante, ganham vulto ao olhar do poeta:

meu presente pra você
é um poema que eu faço
com o fio do teu cabelo

como tens milhões de fios
e cada fio
me dá um verso,

eu te abraço e te dou
todo meu pequeno universo.
(FANTINI, 1980, [s.p.])

A linguagem coloquial, próxima da fala, predomina na poesia de Sérgio Fantini, bem dentro de um propósito dos marginais dos anos setenta: não só inserir a poesia no cotidiano, mas a própria vida, com seu cotidiano banal. O trocadilho, a rapidez de pensamento, o jogo entre aquilo que é íntimo, particular e o que é público, coletivo intensificam a relação de identificação do leitor com o texto e os ecos da poesia de um Paulo Leminski³⁰, por exemplo, se fazem notar:

Personalidade

nem tão amarga
que se torne intragável

nem tão doce
que possa melar o jogo
(FANTINI, 1985, [s.p.])

A busca por uma definição de um sujeito, sua imagem e desdobramentos, em suma, o ser e estar no mundo, atravessa a poesia. Consequentemente, buscar uma voz poética própria é buscar a si mesmo. Esse questionamento reflete um tempo também em busca de uma definição, uma silhueta que o caracterize, não só como o fim de um século, mas como a moldura de suas duas décadas. Campo amplamente trabalhado pela metapoética, que também será analisado no próximo capítulo.

Se o fim do século XX traz os ecos do Modernismo e seus desdobramentos, como o coloquialismo e a irreverência marginal, como vimos em Dolabela e Fantini, é o tempo também em que o poeta se permite utilizar outras linguagens, outras referências para traduzir sua poesia, para expandir os sentidos na correspondência de um mundo que comunga, por sua vez, com várias referências de sentidos, numa conjunção curiosa e instigante. É o caso de Maria Esther Maciel³¹, que, no desejo de trabalhar poeticamente a experiência da perda do pai, insere em seu livro *Triz*, exames de

³⁰ Tratamos aqui de certos procedimentos na escrita que lembram Paulo Leminski, como em: “Marginal é quem escreve à margem,/ deixando branca a página/ para que a paisagem passe/ e deixe tudo claro à sua passagem.// Marginal, escrever na entrelinha,/ sem nunca saber direito/ quem veio primeiro,/ o ovo ou a galinha” (LEMINSKI, 2013, p. 213).

³¹ Maria Ester Maciel de Oliveira Borges nasceu em Patos de Minas (MG) em 1963. Graduada em Letras pela UFMG, fez mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em Literatura Comparada também pela UFMG, pós-doutorado em Cinema pela Universidade de Londres e em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. É Professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da UFMG, ensaísta, escritora e pesquisadora do CNPq. Foi colunista do jornal Estado de Minas entre 2011 e 2014. Principais publicações: *Dos haveres do corpo* (Terra, 1984); *As vertigens da lucidez: poesia e crítica de Octavio Paz* (Experimento, 1995); *Triz* (Orobó Editora, 1998); *Voo transversal: poesia e modernidade* (Sette Letras, 1999); *A memória das coisas* (Lamparina, 2004); *O livro de Zenóbia* (Lamparina, 2004); *O livro dos nomes* (Companhia das Letras, 2008); *As ironias da ordem* (Ed. UFMG, 2010); *Pensar/escrever o animal* (Editora UFSC, 2011) e *A vida ao redor* (Scriptum, 2014).

eletrocardiogramas realizados pelo pai mesclados à sua escrita, confundindo, conscientemente, os limites entre realidade e poesia. Tal como no exame do pai, em que o coração falha em seu batimento cadenciado, a escrita da filha repete o mesmo movimento, pelo espaço em branco, o espaço no verso, o salto da palavra. O silêncio do coração espelha o silêncio da página:

Do coração do pai

O coração do pai fala
 O coração do pai falha
 O coração do pai para
 O coração do pai passa
 a limpo o coração
 da filha que fala
 por um fio.
 (MACIEL, M., 1998, p. 41)

Seu primeiro livro, *Dos haveres do corpo*, de 1984, realiza, com pé direito, a estreia dessa poeta que projeta no corpo do texto o título da obra. Fôssemos sintetizar o livro em uma expressão, esta seria: o elogio das sensações por meio da palavra. Maria Esther Maciel traduz em versos a troca com um mundo imediato, os desejos, marcas e mistérios do corpo feminino, por vezes alcançando uma condição pluralizada, identificando-se e fazendo identificar as mulheres do mundo, nas relações amorosas, no convívio com a própria feminilidade³².

A obra parece apresentar três grandes momentos, separados sempre por uma citação/homenagem a Roland Barthes, todos ligados pela marca do erotismo. A primeira parte é regida pelo signo do desejo e, dentro dele, Maria Esther trabalha conscientemente a reflexão sobre os sentidos e os limites da relação com o outro:

Conceito

Teu corpo:

um porto
 que eterniza
 meus navios

um parto
 que traduz
 o meu avesso

³² Vale lembrar que não defendemos aqui uma definição de literatura feminina, embora conscientes da importância da poesia e da arte como um espaço de representação da alteridade e luta social. Tratamos da feminilidade como aspecto intrínseco à temática amorosa e, portanto, de singular importância para esta pesquisa ou qualquer análise sobre poesia e erotismo.

a parte
 que arremata
 o meu desejo.
 (MACIEL, M., 1984, [s.p.])

A poesia voltada para o outro e as suas significações. A poesia como instrumento necessário para a compreensão das relações eu/outro. O corpo do outro é aquilo que ao mesmo tempo apazigua e arremata, contraditório símbolo do amor, traduzindo aquilo que pode vir a ser, mas não se nomeia de todo, como um “parto do avesso”. A poesia se revela aí como uma espécie de extensão amorosa.

A segunda parte traduz alguns exercícios das possibilidades de ausência: a morte, a falta do amor, a falta do amado, a ausência de desejos. A poesia também se torna uma reflexão sobre a “falta” ou a “falha” humanas:

Despedida

Sem evitar o hiato
 De nossas bocas
 Nem a recusa
 Inadiável
 De nossas mãos

Parti

Arrastando a sombra
 De tua esperança.
 (MACIEL, M., 1984, [s.p.])

Mesmo que dividida, a obra segue tecendo laços, mas a relação com o outro agora é dissonante. O pretérito “Parti” é utilizado de maneira certa, já que sinaliza uma cesura na cadência melódica dos versos anteriores e identifica de fato a ruptura com o outro, mesmo que algumas ligações permaneçam, como “a sombra/ De tua esperança”. Dentre as possibilidades do amor, há também a ausência do amor ou, ainda, o fim do amor, marcando ainda mais a intensa relação que parece ter essa geração, a qual pertence Maria Esther Maciel, com a temática amorosa. A terceira parte estabelece uma relação entre o passado e o presente, em uma espécie de avaliação temporal:

Resquícius
 Ao Drummond

Existe sempre um pouco
 De pecado nas promessas
 De desordem na gaveta
 De passado nos momentos

Existe sempre um pouco
 De farelo nos retratos
 De acaso no encontro
 De umidade no olhar
 Existe sempre um pouco
 De silêncio no escuro
 De poeira nos cabelos
 De tocaias nesta vida.
 (MACIEL, M., 1984, [s.p.])

Como uma resposta a Drummond, em seu poema “Resíduo”, a poeta afirma a existência singela no cotidiano e nas relações. Ou seja, por um outro prisma, diferente daquele do poeta itabirano, o poema revela as transformações vivenciadas e o que, do mundo ou de outros, permanece e ao mesmo tempo identifica o indivíduo, retornando sempre, como numa circularidade à qual o sujeito se vê insistentemente submetido.

O segundo livro, *Triz*, de 1999, também traz uma possível divisão e, embora a linguagem se transforme, permanecem temáticas e traços, como uma obsessão da poeta, que cada vez mais se apura. O livro, tal como o anterior, apresenta uma divisão temática, agora formalmente marcada por uma numeração: 1 – liturgia, 2 – onde o outro, 3 – ponto de fuga, 4 – a vida oblíqua, 5 – longe, aqui, 6 – suma. Destacamos um exemplo da reflexão sobre o próprio ato da escrita, encontrada na primeira parte:

Aula de desenho

estou lá onde me invento e me faço:
 de giz é meu traço. De aço, o papel.
 Esboço uma face a régua e compasso:
 É falsa. Desfaço o que fiz.
 Retraço o retrato. Evoco o abstrato
 Faço da sombra minha raiz.
 Farta de mim, afasto-me
 E constato: na arte ou na vida,
 Em carne, osso, lápis ou giz
 Onde estou não é sempre
 E o que sou é por um triz.
 (MACIEL, M., 1998, p. 20)

O título do poema funciona perfeitamente como uma entrada para o texto. O aprendizado proposto pela “aula” se dá pelo traço do giz e pelo aço do papel, ou seja, pela fragilidade do giz que se desfaz em pó e pela dureza do papel que se faz aço. Os elementos, embora contrários, se comunicam pela impossibilidade de definição. Aquilo que seria o aprendizado da aula não é nunca apreensível, como o giz que se apaga ou a incapacidade de se domar o aço. O desenho que se esboça não é nem a obra acabada, nem o rascunho, fica no meio do caminho, como o poema diz: por um triz.

O livro de Maria Esther Maciel parece ser bem aquilo que buscamos nesse estudo: uma síntese das influências do passado, produzindo algo novo e singular. Ao mesmo tempo em que podemos identificar as vozes escolhidas como referência em um repertório de influências, como ecos das leituras da autora, podemos também verificar um novo tom, um novo caminho que se revela na obra como um todo e não a partir de um ou outro texto, mas um projeto pensado, calculado, construído e finalizado. Ou seja, o discurso de Maria Esther é capaz de sintetizar as principais marcas poéticas do século XX e por isso mesmo aponta a dissolução desse tempo e inaugura um momento com um legítimo discurso próprio desse momento e ao mesmo tempo díspar. Sobre a importância da poesia de Maria Esther daremos continuidade em capítulo posterior, para maior reflexão sobre as principais marcas da poesia no fim do século XX em Belo Horizonte.

Na esteira das propostas poéticas de Maria Esther, Sérgio Fantini e Marcelo Dolabela, os caminhos são muitos e as possibilidades de interpretação maiores ainda. A prática poética aberta para a diversidade — que se mostrava quase infinita nos anos 1980 — permite um salto para um discurso radical da linguagem. A janela aberta pelos concretistas na década de 1950, e os seus muitos desdobramentos com o Neoconcretismo e o Poema Processo, aparece agora como um grande portal, onde o poeta pode se movimentar livremente, experimentando, questionando, trabalhando os sentidos em vários caminhos. A experiência vai além da semântica e da sonoridade, como nos versos de José Américo³³:

queusoudessaspeçoasqueseengendramsempre

unesdesuepaosoeqmsrrqsadegeupmesanusees
 sesuenpsedmqgeumsoeaeSrgeese pueurdssnaa
 oeeasrmgppedseaseusnessmauredsepunoesãeu
 psãqsmuueugdoramneesep aeersassuedoeneq
 osuesuneammsqadaessoppderruqseeoueãsegne
 epedsuaomssmeeãpsesraeuasosuee enounsqda
 neueaaneouapseseãopqdraesmusssamuedssnqs
 resãeenspsosesspe quuqeemmaenesuoadadorse
 nonsmqpãepqeoanu aosesuodsmuesaredusesae
 oanuemsdusarnseampeãdqsopeuseesqeauneeasu
 mesusdeoenasr usauesqsopeouensãenuampade

³³ José Américo de Miranda Barros nasceu em Alto Rio Doce (MG) em 1951. Formou-se em Medicina pela UFMG. Na área de Letras, é mestre em Literatura Brasileira pela UFMG, doutor em Literatura Comparada também pela UFMG e pós-doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pela Universidade de São Paulo (USP). É poeta, crítico e professor, atualmente aposentado, de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG. Principais publicações: *Cidade exata* (edição do autor, 1981); *Amor Bruxo* (edição do autor, 1982); *Poemas do amor incompleto* (Dubolso, 1990) e *Poemas* (Coleção Poesia Orbital, 1997).

ãsudouedqnepaasnueosmenosqerespausumesae
 sseapnaãusoumeasaodeeu qeunoersueesnqdnp
 neusaendsadcoosesusueeaãuqpsseapeneqmour
 nuuedauunseesnoap sunqeergosceãempsadasos
 dumenosreosuãasuspqenneedécpassuaneasucqe

équeusoudessaspessoasquenãoprendemnunca
 (AMÉRICO, 1982, p. 5)

Impera aí a marca de um tempo, semioticamente atravessado por um discurso que privilegia a abertura do campo poético, promovendo tensionamentos da palavra como uma potência exterior a ela mesma e que trabalha na impossibilidade de classificação ou denominação. Alguns poetas, de forma ainda mais radical, chegam a uma linguagem que aponta para a fuga de si mesma, como no caso de Wilmar Silva³⁴:

anuéaladoqarvoaervaraiz
 marsemfimcorpodpázaro
 insetaérãjiadbrelqrétil
 ervadteuolbhardpervérticio
 anuimalrompdialibelualo
 irromplísberdalocadotatu
 rãdivivacrisálidanachuva
 (SILVA, 2001, [s.p.])

Aquilo que o Concretismo desejou como palavra-coisa, palavra-objeto, segue sua experimentação em exercícios da linguagem inimagináveis e, talvez, se colocando em uma espécie de “beco sem saída”, já que uma continuidade dessa experimentação parece propor exatamente o que esse tipo de linguagem deseja: a ligação direta com o efêmero, o elo com o mundo das sensações sempre passageiro e momentâneo³⁵. Ou seja, a própria escrita seria efêmera, provisória e, por vezes, ininteligível. A poesia de

³⁴ Wilmar Silva de Andrade nasceu em Rio Paranaíba (MG) em 1965. Poeta, performer, editor, curador, e ensaísta. Criador do projeto de pesquisa de poesia de línguas neolatinas *Portuguesa: Minas entre os povos da mesma língua, antropologia de uma poética* (Anome Livros/MG/Brasil, 2009); organizador de *Contraantologia*, livro/DVD com 101 poetas de Portugal, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Brasil (Minas Gerais). É fundador e editor da Anome Livros. Criador do *Encontro Internacional de Leitura, Vivência e Memória de Poesia Terças Poéticas* (Palácio das Artes – Belo Horizonte/MG/Brasil). Diretor, roteirista e apresentador do programa de poesia *Tropofonia*, rádio educativa 104,5 UFMG. Curador do projeto *Café com Poesia* (MM Gerdau – Museu das Minas e do Metal, Belo Horizonte/MG/Brasil). Principais publicações: *Lágrimas & orgasmos* (Arte Quintal, 1986); *Águas Selvagens* (Asbrapa, 1990); *Dissonâncias* (Asbrapa, 1993); *Moinho de Flechas* (Editora Blocos, 1994); *Cilada* (Editora Guimarães e Toffalini Ltda, 1997); *Solo de Colibri* (Editora Blocos, 1997); *Seiva* (Mulheres Emergentes Edições Alternativas, coleção Almanach de Minas, 1997); *Pardal de Rapina* (Orobó Edições, 1999); *Anu* (Orobó Edições, 2001); *Arranjos de Pássaros e Flores* (Orobó Edições, 2002); *Cachaprego* (Anome Livros, 2004); *Estilhaços no Lago de Púrpura* (Anome Livros, 2006); *Yguarani* (Porto: Cosmorama Edições, 2009); *Silvaredo* (Anome Livros, 2010); *Z a zero* (Anome Livros, 2010); *euteAmo* (Anome Livros, 2013) e *Onze mil virgens* (7 Letras, 2014).

³⁵ Nesse sentido é curioso também notar a poesia construída em suportes que têm como função exatamente a efemeridade, como nas atuais mídias, como Twitter e Facebook, por exemplo.

Wilmar caminha na direção das experiências radicais da *poesia sonora*, que marcaram muito a cena dos anos oitenta e noventa em Belo Horizonte e desejam tornar a palavra espécie de instrumento para um transe ou vínculo com algo místico, inexplicável, transcendental ou metafísico.

Se os versos de Wilmar Silva e José Américo traduzem uma experiência da linguagem levada aos seus limites, amparados pelas vanguardas brasileiras do meio do século XX, outros poetas pensam essa mesma relação em outras instâncias da concepção de poesia. Em livro de 1989, *Sinal de menos*, Carlos Ávila³⁶, em versos mais contidos e concentrados — se os colocamos ao lado dos textos mencionados acima —, vai expor a sua busca pela palavra exata:

A incendia PA os LA céus VRA
revolta SO os BRE mares A agi
ta PÁ o GI espírito NA poiesis
(ÁVILA, C., 1989, [s.p.])

A poesia de Carlos Ávila traça um caminho planejado: da experimentação visual, nos moldes concretistas, à fruição de uma semântica própria. Ligado afetiva e intelectualmente aos poetas de Noigandres, realiza um trabalho de transformação e, ao mesmo tempo, de continuidade da proposta concretista em sua primeira obra, *Aqui & Agora* (1981), para encontrar uma dicção própria em *Sinal de menos* (1989) e *Bissexto sentido* (1999). A investigação do processo de concepção poética a partir da referencialidade da palavra e de uma ligação íntima com o texto deixa a marca de uma poesia pensada de maneira acurada ao longo dos anos – haja vista a distância temporal de publicação entre uma obra e outra. Carlos Ávila apresenta, assim, um trabalho, além de singular, inovador na poesia belo-horizontina do final do século XX. Sua obra caminha de maneira progressiva, estabelecendo saltos e recuos, como diz Maria Esther Maciel, no posfácio que faz para *Bissexto sentido*, obra que reúne o que o poeta produziu a partir dos anos oitenta:

³⁶ Carlos Corrêa de Araújo Ávila nasceu em Belo Horizonte em 1955, filho dos poetas Affonso Ávila e Laís Corrêa de Araújo. cursou Letras na UFMG e é jornalista. Principais publicações: *Área de risco* (Lumme Editor, 2012); *Bri bri no canto do parque* (Scipione, 2012); *Obstáculos* (Memória Gráfica, 2004), *Poesia pensada* (Editora 7 Letras, 2004); *LOA – Aos pequenos lábios* (Edições Civilização Arcaica Brasileira, 1999); *Bissexto sentido* (Perspectiva, Coleção Signos, 1999); *Sinal de menos* (Gráfica do Fundo de Ouro Preto, 1989) e *Aqui & Agora* (Edições Dubolso, 1981). Participou de mais de vinte antologias no Brasil e no exterior, entre elas, *Nothing The Sun Could Not Explain - 20 Contemporary Brazilian Poets* (Los Angeles/USA, Sun & Moon Press, 1997; 2 ed.: 2003). Foi finalista do *Prêmio Multicultural Estadão*, de 1999, promovido pelo jornal *O Estado de São Paulo* pelo trabalho editorial realizado no *Suplemento Literário/MG* (1995/98).

Os três livros de Carlos Ávila sustentam, entre si, uma relação simultânea de continuidade e descontinuidade. Se o primeiro apresenta, como diz o próprio poeta, os passos iniciais de um “work in progress”, o segundo funciona como avanço e contraponto das conquistas anteriores, enquanto o terceiro, em simetria dissonante com os outros dois, recria os procedimentos já explorados e se abre para vias até então intransitadas. Mas em todos, percebe-se um traço invariável: o cuidado formal, a lucidez crítica e a atenção dispensada à textura da linguagem, ainda quando o poeta se permite – em alguns poemas – um certo feeling de contido caráter expressivo ou imprime em sua poesia uma maior densidade verbal (MACIEL, M., *apud* ÁVILA, C., 1999, p.162).

Sem dúvida, o rigor formal e a experimentação com a linguagem funcionam como uma espécie de matrizes para a poesia de Carlos Ávila, já conhecida e reconhecida pela crítica. Desse modo, seria interessante pensar a obra do poeta a partir de seus poemas, evidências do seu caráter expressivo e de sua densidade verbal — como bem colocado por Maria Esther Maciel. Vejamos como isso se dá por meio da leitura de algumas das produções do poeta:

primeiro o sal, depois a água
e beba enquanto está efervescendo
para desfrutar mais do seu
efeito refrescante.

primeiro o mal, depois a alma
e babe enquanto está enlouquecendo
para devorar mais do meu
defeito redundante.
(ÁVILA, C., 1989, [s.p.]

A partir de semelhanças rítmicas e sonoras, o poeta trabalha sua variação semântica, promovendo, de modo lúdico, a palavra que dá ao leitor reflexão e deleite. As aproximações sonoras de sal e mal, água e alma, beba e babe, efervescendo e enlouquecendo, efeito e defeito, desfrutar e devorar, refrescante e redundante, promovem o ludismo no texto e evidenciam um movimento sempre saudável: o cíclico, em que o leitor tem de retornar à primeira estrofe para melhor compreender o que está lendo. Note-se também o diálogo com texto de orientação em bula de medicamentos. A mescla de linguagens de textos de procedências diversas introduz no discurso poético a marca de linguagens do cotidiano e da publicidade. Vale lembrar, igualmente, a referência ao célebre poema de Décio Pignatari:

beba coca cola
babe cola

beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca
 (CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 124)

No entanto, diferentemente do poema de Pignatari, o de Ávila despe-se de um caráter mais explicitamente político e ideológico para inserir-se numa poética mais filosófico-reflexiva. Esse poema de Carlos Ávila, integrante de sua obra de estreia *Aqui & Agora*, parece dar a medida dos traços que vão se intensificar nos próximos livros, tangenciando um caráter sublime ao tratar do amor, como no poema abaixo, de *Sinal de menos*:

o amor
 voa em toda parte

nos seus lábios
 nos seus dedos

nas paredes do apartamento
 entre os livros

o amor
 vai a Roma

sp ny rio
 sopra ou assobio

rompe o dique
 amor volat undique
 (ÁVILA, C., 1989, [s.p.])

Consciente do alcance plástico desse sentimento, o texto tematiza a liberdade do amor. Parte da constatação de sua presença no outro para ver, plasticamente, o sentimento voar por toda a parte, mundo afora, sem paredes que o aprisione, como algo flutuante e leve, mas possuidor de uma força absurda, capaz de romper diques. Como síntese desse sentimento, o último verso “amor volat undique”, o amor voa por toda parte, excerto de “Carmina Burana”, traduz seu caráter expansivo. Caminhando pela obra de Carlos Ávila, deparamos também com o seguinte poema:

Noite

estrelas apagam-se
 janelas fecham-se
 a noite cai

(como fruto maduro)
dura de roer

estrelas apagam-se
guardam o segredo
de si-próprias
anos-luz daqui

janelas fecham-se
encerram pessoas
em si-mesmas
luzindo aqui

estrelas são janelas
que se fecham
(na noite
haikais)

janelas são estrelas
que se apagam
(noite
sem cais)
(ÁVILA, C., 1989, [s.p.]

O poema estabelece duas visadas sobre uma mesma plataforma: as estrelas e as janelas, observadas dentro da noite que cai. As imagens se interpõem, se entrelaçam e se justapõem, traduzindo um movimento dialético que resulta no próprio poema. Há um movimento que relativiza o exterior e o interior. À medida que as estrelas se apagam, as janelas se fecham, a noite cai, o escuro prevalece. Um escuro cerrado que “encerra” pessoas em si mesmas. Mas a possibilidade da existência de alguma luz reside no fim do poema, com as janelas que, caso sejam abertas, são estrelas, iluminadas. Ou seja, a luz das janelas, solitárias, se apagando dentro da noite se confundem com a luz das estrelas, longínquas, dentro da noite observada.

Se adentrarmos no mesmo campo de aproximação poética, encontraremos a poesia de José Américo, poeta que já citamos anteriormente. Seu livro *Amor bruxo*, de 1982, apresenta uma divisão em três partes: “Esferas ocas”, “Estrelas alucinadas” e “Janelas partidas”. Em “Esferas ocas”, encontramos uma linguagem experimental, uma investigação formal, mas que não deixa de expor uma carga lírica:

I’me la morte, in te la vita mia³⁷
(para Adelman Soares Azevedo)

³⁷ O título do poema de José Américo é uma adaptação de um verso de Michelangelo Buonarroti, pintor, escultor e poeta (1475-1564), do poema 37, da obra *Rime*: 37 In me la morte, in te la vita mia;/ tu distingui e concedi e parti el tempo;/ quante vuo’, breve e lungo è l viver mio. /Felice son nella tuo cortesia. /Beata l’alma, ove non corre tempo,/ per te s’è fatta a contemplare Dio. As informações foram retiradas do endereço virtual: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/buonarroti/rime/pdf/rime_p.pdf.

A D E L M A N
 A D E M A R
 D E L M A R
 A M A R
 A M A N
 U M H O M E M
 (AMÉRICO, 1982, p. 16-17)

Nome e coisa se confundem na escrita, pluralizando significados, enriquecendo o texto. O lirismo se encontra aí, aos olhos do leitor, que acompanha a transformação de um nome em mar e em um homem novamente. Esse ir e vir da linguagem promove a sedução do texto que se abre em possibilidades. Na segunda parte da obra, “Estrelas alucinadas”, um longo poema, entrecortado por diferentes momentos, trata, por vezes, de imagens urbanas e da cidade de Belo Horizonte:

Em Belo Horizonte
 os pardais continuam cantando
 dentro da madrugada
 o dia inteiro
 (AMÉRICO, 1982, p. 31)

A imagem da cidade aparece insistentemente e ressalta aquilo que, aos nossos olhos, talvez seja uma marca da poesia dessa geração: a tentativa de se pensar por meio da poesia o espaço em que se encontra o poeta. E com ela, a poesia, encontrar o seu lugar³⁸. Na terceira parte do livro, “Janelas Partidas”, o poeta trabalha o tema amoroso, já evidenciado pelo título da obra, *Amor Bruxo*, em poemas rápidos e bastante plásticos:

O BAILARINO
 ENLOUQUECIDO
 O ARQUITETO DE SUA ALMA
 SEU CORPO PERCORRE
 O TEMPO
 SOB O VENTO ABERTO
 E OLHOS AFLITOS.
 (AMÉRICO, 1982, p. 43)

A metáfora no poema é central: um bailarino arquiteto de sua alma. Desenvolvendo-a, podemos chegar a uma reflexão encontrada na própria elaboração do poema. A construção do poema, com a palavra conscientemente escolhida, dá ao texto

³⁸ Analisaremos também, em outro capítulo, como temática direcionadora, a cidade de Belo Horizonte, que foi cantada não só por José Américo de Miranda, mas também por quase todos os poetas, constituindo uma linha de força do momento poético recortado.

poder de movimento e música. Ou seja, a operação apreendida no movimento do bailarino também pode ser atribuída ao poema, como estrutura de composição, a arquitetura de um texto. A preocupação com a linguagem, ao lado da temática amorosa, já verificada em *Amor Bruxo*, ganha novo fôlego em *Poemas do amor incompleto*, por meio de poemas que brindam o leitor com sugestivas possibilidades linguísticas e formais, como no poema abaixo:

Leitura silenciosa

Já li seu corpo
Com os olhos.

Agora quero lê-lo
Em Braille.
(MIRANDA, 1990, p. 9)

Sinestesicamente, o poema brinca com as possibilidades da sedução. Imageticamente, sugere ao leitor um percurso do olhar para o outro, para o objeto de desejo, e o desejo de possuí-lo, tocá-lo, ao menos por meio das palavras. O convite amoroso fica claro e a “leitura silenciosa” se torna provocativa e sensual. Com êxito, o poeta não apenas apresenta o seu desejo, mas também toca o leitor. Corroborando nossa hipótese sobre os caminhos trilhados obsessivamente pelos poetas dessa geração, José Américo ludicamente trabalha a temática amorosa:

Amor

Não há lugar pra você no meu coração
Não há lugar pra você no meu chão
Não há lugar pra você
Não há, inda não, lugar pra você

Há um lugar pra você
Só há lugar pra você
Só há você
Há você
 Só você
(AMÉRICO, 1982, p. 31)

O trabalho com a repetição insistente das palavras vai transformando o verso inicial em justamente o seu oposto, uma afirmação que se inicia pela negação. Significante e significado: o jogo da linguagem expressa a poesia, o desejo pela palavra, a revelação do amor, construída formal e tematicamente.

Iremos encontrar desdobramentos dessas mesmas preocupações — com a palavra, com o corpo (erotismo), com a cidade —, bem como ecos da vanguarda, também na voz de Vera Casa Nova³⁹:

Versinho de nada

Meu verso
Sobe e desce ladeira
A linha
Dis – cur – si – va – men – te
Se toca no
Infinito finito
Dos meus sentidos

Pluralizo as estrelas
Coalhando de luz
Minha cama
Coberta com a
Colcha do destino

A fatalidade
De meus ais
(CASA NOVA, 1997, p. 20)

A definição de poesia, como o próprio texto sugere, explora a movimentação da palavra. O ato de criar é ao mesmo tempo infinito e finito, do mesmo modo que é impossível limitar a arte em seu processo criador, essa construção é limitada pelos sentidos, ainda que seja bastante tênue e imprecisa essa linha divisória. Palavra e desejo se confundem.

Diferentemente dos outros poetas analisados nesta pesquisa, Vera Casa Nova não nasceu em Minas Gerais, mas sim no Rio de Janeiro e, talvez por isso mesmo, com um “olhar estrangeiro”, possa marcar em seus versos, com bastante propriedade, a cidade cantada pelos poetas:

³⁹ Vera Lucia de Carvalho Casa Nova nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 1944 e mora em Belo Horizonte desde 1978. Fez graduação e pós-graduação em Literatura pela UFRJ e pós-doutorado em Antropologia da Inagen pela Ecole des Hautes Études em Sciences sociales, de Paris. Professora de Literatura na Faculdade de Letras da UFMG, hoje aposentada, no extinto Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, incorporado ao atual Departamento de Letras Vernáculas. É pesquisadora de poéticas contemporâneas. Principais publicações: *Canto Zero* (Coleção Mulheres Emergentes, 1997); *Elipses*, com Flávio Boaventura (1997); *Corpos Seriais*, com imagens de Marcelo Kraiser (1999); *Lucia Rosas: textos impuros*, com Marcelo Kraiser (Ed. 7 Letras, 2012), *Poemas da página e da tela* (C/ Arte, 2014); *Rastros* (7 Letras, 2006); *Restos* (7 Letras, 2014); *Desertos*, com CD animado por Afonso Klein, (7 Letras). Tem ensaios publicados em revistas nacionais e internacionais, além de ter organizado os livros: *Estação Imagem: desafios*, com Paulo Bernardo Vaz (Ed. UFMG); *Lições de almanaque: um estudo semiótico* (Ed. UFMG); *Viver com Barthes*, com Paula Glenadel (7 Letras); *Fricções: traço, olho e letra* (Ed. UFMG, 2008); entre outros trabalhos.

Anjo

Teu anjo de guarda
 Te guarde,
 Menino,
 Pela vida
 Entre as montanhas
 De minas,
 As minas de horizonte
 São cobertas de
 Limo

O limo verde
 Constrói o anjo
 Decaído: ângelus novus

O anjo-demônio
 Das sete faces
 Guardando o guache
 De um outro lugar.
 Não há Itabira.

Mas o horizonte belo
 De Belo Horizonte
 Sorri no Cruzeiro do Pico de
 Itabirito.
 (CASA NOVA, 1997, p. 7)

Esse poema se encontra no livro *Horizontes de passagem* (1997), editado pela coleção Poesia Orbital em comemoração aos cem anos da capital mineira. Metonimicamente, o menino representado no texto é a cidade e a própria poesia, já que figura como um anjo, decaído, como o *gauche* de Drummond⁴⁰. Como tantos outros, o menino tem as cores — o guache — dos diferentes espaços, montanhas, das muitas Minas Gerais. Antônio Sérgio Bueno escreve na orelha da obra:

O espaço vivido se opõe ao espaço alienado. Vera Casa Nova é uma carioca que vive poeticamente o espaço mineiro. Ela não é uma testemunha. Habita a cidade. É uma presença carnal, comovida pelo impacto desta metrópole, cujo nome se espalha pelos poemas, como uma flâmula, como um refrão. O título deste livro, *Horizontes de passagem*, pode lançar uma pista falsa para o leitor. Não se trata de um olhar passageiro, turístico, flaneurístico sobre o espaço urbano. Mas de um olhar atento, afetuoso, comprometido. Sobre o lugar. Não. De dentro dele. (BUENO, 1997, [orelha do livro])

⁴⁰ Curiosa é a representação e importância de Carlos Drummond de Andrade para os poetas dessa geração; é o poeta mais citado, parafrazeado, parodiado e imitado. Sua obra parece marcar singularmente a poesia pós-1980 de Belo Horizonte e quase nenhum poeta consegue ou deseja se desviar de sua influência.

Se a cidade é acolhida com tanta intimidade pela poeta, a palavra poética é que vai promover a mediação e compreensão de seu afeto e assim revelar-se uma cidade aos olhos de seus leitores. O poder da sugestão parece ser aposta de muitos poetas desse momento, como é também a escolha de Alécio Cunha⁴¹:

Marinha
o porto
o cais
nós?

a preguiça
o sol
mar calmo

o fado
(que) não foi

silêncios
solidão plural
a dois

saudade,
caduca lírica

apenas
cartão-postal
(CUNHA, 1999, [s.p.])

O poema de Alécio Cunha, logo à primeira leitura, chama a atenção pelos efeitos imagéticos que provoca no leitor. O mar faz-se figurar no texto como imagem fulcral. É a partir do porto, à beira-mar, que o poema se desdobra. O olhar, no poema, é privilegiado sob um enquadramento da paisagem dada pelo título que, numa visada rápida, traz uma plasticidade de imagens portuárias. Em suma: um olhar pictórico sobre o mar.

A contemplação do mundo marinho não é, nem de longe, um aspecto estranho à poesia brasileira. Ao contrário, o mar, além de ser elemento caro aos nossos poetas, é tema e imagem clássica e constitui um *topos* universal. De Gregório de Matos aos árcades, do romântico Álvares de Azevedo ao simbolista Cruz e Souza, dos modernistas ao presente, o mar figura como elemento caro à poesia brasileira. Alécio Cunha, com

⁴¹ Alécio Cunha nasceu em Boa Esperança (MG) em 7 de junho de 1969. Jornalista pela UFMG, trabalhou na revista *Isto É* (Minas) e como repórter, cronista e crítico literário no jornal *Hoje em Dia* na capital mineira. Foi professor de Cinema na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Principais publicações: *Lírica Caduca* (edição do autor, 1999) e *Mínima Memória* (Scriptum, 2007). Participa da antologia *O Achamento de Portugal e Pelada poética* (2006) e *Terças poéticas* (2006). Faleceu em novembro de 2009, aos 40 anos de idade, vítima de um acidente vascular cerebral.

seu poema, estabelece uma espécie de continuidade e também nova leitura do tema. O poeta, tal como um pintor, transpõe o seu olhar para a moldura do texto e as imagens se apresentam em palavras. O quadro se desenrola a partir do olhar do poeta na medida em que experimenta imagens que se justapõem e se constituem paralelamente. Mas o texto só prossegue a partir do jogo que se estabelece entre a visão do poeta e a contemplação de um universo íntimo em conflito. A pergunta “nós”, que constitui minimamente o terceiro verso, aponta a dissonância entre a observação plácida de uma paisagem bela, tradicionalmente conhecida (o porto, o cais, a preguiça, o sol, o mar calmo) e o questionamento íntimo (nós, silêncios, solidão plural, a dois). Em outro texto exemplar de sua lírica, Alécio Cunha retoma essa mesma paisagem marítima:

Sexo

suor
saliva
seiva
cada

g
O
t
a

oceano de peixes famintos
(CUNHA, 1999, [s.p.])

Todas as palavras escolhidas pelo poeta para compor o poema levam consigo uma carga de representações metafóricas e possibilidades imagéticas. É bem certo que o tema erótico promove essa abertura de maneira frequente e o trabalho com o poema se torna a tradução da palavra ligada ao título do texto, levando o leitor a estabelecer a ligação já de início, fazendo uma leitura, além de sonora — através da aliteração e da assonância —, cadenciada, até o último verso, até a última palavra, que o remete novamente ao título, como um movimento cíclico. A letra “o” da palavra gota, aumentada em sua fonte, trabalhada diferentemente das outras letras, claramente estabelece uma relação imediata com a palavra oceano, mas também com o útero ou ainda com a abertura do órgão sexual feminino. Ou seja, o aspecto visual do poema assume proporções semânticas e é imprescindível para o entendimento do texto. Mais uma vez se faz notar a herança concretista, que já não aparece como surpresa, mas como um sentido já assimilado, assinalando, como viemos tentando evidenciar ao longo do estudo, a naturalização dos processos poéticos herdados de todo o século XX.

O trabalho com a síntese, abertamente reconhecido na poesia de Alécio Cunha, requer a escolha de palavras exatas e o poeta não se furta da empreitada e desse modo fica também evidente a força das palavras concisas no jogo rápido das metáforas, herança de nomes como Paulo Leminski, Mário Quintana e José Paulo Paes, senda também trilhada por muitos outros poetas desse momento.

Ainda nessa seara, flertando diretamente com a poesia dos poetas a que acabamos de referir, Ana Elisa Ribeiro⁴² realiza um trabalho firme e crescente e se encontra no conjunto de poetas que publicou seu livro de estreia na década de 1990 e deu continuidade à sua produção, em um contínuo exercício de superação. Os versos de Ana Elisa exibem nítido trabalho com a ironia e o trocadilho, seguindo uma linha lemskiana, irmã da Poesia Marginal, acrescida de uma voz que deseja falar sobre o feminino. Seu trabalho traduz o mundo em que se encontra em versos curtos, velozes e de grande tensão. Poeta jovem que talvez tenha encontrado um caminho diferente da profusão de haicais exercitados exaustivamente na década de 1980, seus versos conseguem apanhar a vida em flagrante, porém de modo algum se perdem em uma mera descrição do cotidiano, pois são rápidos, mas precisos, são pontuais, mas profundos. Sobre Ana Elisa, comenta o poeta e crítico Fabrício Marques:

A respeito das “obsessões” de Ana Elisa – as relações amorosas, a própria poesia, um eu lírico tentando definir-se –, pode-se dizer que a poeta as desenha com muita ironia e humor, ora inclinando-se para o erotismo, ora para o lirismo, ora para uma coloquialidade sem-vergonha, ora para tudo isso ao mesmo tempo (MARQUES, 2008, p. 8).

Realmente a obra dessa poeta transita de maneira leve e fácil por essas trilhas — o erotismo, o lirismo, o coloquialismo — mas, sobretudo, pela presença cáustica de sua ironia, que dá ares de inovação e ousadia aos temas tratados. Parece ser o caminho escolhido pela poeta, já que o segundo e o terceiro livros exibem, de uma maneira progressiva, o exercício de suas “obsessões” a partir de seu olhar irônico. Ao trabalhar o erotismo, desdobramento do amor, Ana Elisa dá fôlego ao tema, construindo uma nova

⁴² Ana Elisa Ferreira Ribeiro nasceu em Belo Horizonte (MG) em 1975. Doutora em Linguística Aplicada pela UFMG, pós-doutora em Comunicação pela PUC Minas e também em Linguística Aplicada pela Unicamp; pós-doutoranda em Estudos Literários pela UFMG. É Professora e Pesquisadora no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Principais publicações: *Poesinha* (Coleção Poesia Orbital, Pandora, 1997); *Perversa* (Ciência do Acidente, 2002); *Fresta por onde olhar* (InterDitado, 2008); *Anzol de pescar infernos* (Patuá, 2013); *Xadrez* (Scriptum, 2015); *Marmelada*, com Bruno Brum (Leve um Livro, 2015); todos livros de poesia. Publicou também os livros de crônica *Chicletes*, *Lambidinha e outras crônicas* (Jovens Escribas, 2012) e *Meus segredos com Capitu* (Jovens Escribas, 2013). Além dos livros infanto-juvenis *Sua Mãe* (Autêntica, 2011), *Com h ou sem h* (RHJ, 2012) e *O e-mail de Caminha* (RHJ, 2014).

visão. Se a temática amor é tomada, em uma tradição literária, como uma expressão feminina pautada pela fragilidade, pela espera e pela sedução, Ana Elisa nega essa tradição e trata do amor errado, esquerdo, que não deu certo. Embora exista uma crescente produtividade de seus versos, trataremos aqui, como recorte temporal, do primeiro livro, *Poesinha*, de 1997. O poema de abertura dessa obra é “Ignomínia”, ganhador do concurso promovido pelo jornal *Estado de Minas* e *Rádio Educativa*, realizado em 1994. Nele, é possível perceber a poeta que “olha ainda pela fresta” e que depois, em seus próximos livros, irá escancarar a porta:

Ignomínia

Calha que venha a luz
 o som da palavra doce
 o choro dissimulado

A poesia acontece por acaso
 mas um acaso estertórico
 diabólico, ventilado

A razão digere todo o poema
 engole a metáfora viva
 como o sol engoliu Ipanema

Calha que venha à luz
 o show da palavra espúria
 nascida broto em árvore

A poesia insere na letra
 o som, o tom e a máscara
 de quem a cria desonesta.
 (RIBEIRO, 1997, p. 7)

A proposta do poema é trabalhar a construção da poesia, ou seja, o texto traz como referência a própria palavra que o constitui, a metalinguagem, para sermos mais concisos. A voz no texto evoca a poesia como musa para a produção de seu poema, mas, ao contrário do que se espera, ou daquilo que é comumente encontrado em um poema que trate da poesia, o elogio ao poema, o texto acaba tematizando as possibilidades da produção poética, um poema denúncia da criação, tendo como ponto de partida o próprio título “ignomínia”. Se a escrita traz a marca do autor, deixando entrever suas idiosincrasias, não deixará de expor também aquele que lida com a poesia de forma transversa, inserindo “na letra o som, o tom e a máscara”:

À margem de

Não quero muito
 Mais do que isso
 Me contento
 Com um Drummond
 Mal resolvido;
 Um Bandeira
 Mais atrevido;
 Um poeta
 Não marginal
 Mas
 O próprio bandido.
 (RIBEIRO, 1997, p. 16)

À maneira leminskiana, Ana Elisa brinca com a tradição poética, inserindo no texto marcas da escrita de Drummond e Bandeira, colocando-se também no *continuum* da série literária brasileira. A poeta busca aquilo que faz parte de sua escrita, como leitura transformada da tradição. Ou seja, sua poética lembra Drummond em seus dilemas não sociais, mas pessoais; lembra Bandeira, pelo desejo do desregramento, pelos ecos bandeirianos que a sua própria escrita nos indica; deseja uma proposta poética como a da marginália, mas como não se encontra na década de 1970, contenta-se em ser, metaforicamente, “o próprio bandido”. De maneira semelhante, apresenta-se o seguinte poema:

Dia mesmo

Nada como um dia alelo
 Um dia par de outro
 Pra fazerem paralelo
 Nada como num dia acordar
 E ser ímpar num mar de mesmo
 Esvoaçar o dia inteiro
 Mais uma vez desafinar
 Na tentativa de não cair em
 Repetição do dia de ontem
 Nada como o mesmo
 De viver a esmo.
 (RIBEIRO, 1997, p. 24)

A variação de significações nos versos do poema em torno do título, “Dia mesmo”, consegue atribuir ao texto uma simpática equação sonora e temática, fazendo com que o leitor percorra o poema mais de uma vez e verifique a progressão rítmica que possui. Trabalhando com aquilo que, em um primeiro momento, parece simples, Ana Elisa Ribeiro chega, poeticamente, à morada do complexo.

Contemporâneo de Ana Elisa e poeta de muitos livros, Jovino Machado⁴³ também tem uma dicção entrecruzada pelos valores do Modernismo e da Poesia Marginal. Seus textos brincam com a tradição e risonhamente invertem posições e expressões do senso comum, questionando um passado e construindo um presente diferente, como no poema “Sua pele”:

Sua pele
 Tem a cor do bolo de aveia
 Que a minha avó fez no meu aniversário
 Em 1964
 Ano do golpe militar

Sua pele
 Tem a cor da flor
 Que levei para o guerrilheiro
 Em 1979
 Ano da anistia

Sua pele
 Tem a cor da bandeira
 Da primeira passeata
 Em 1984
 Ano das diretas-já

Sua pele
 Tem a cor da areia da praia
 De dunas de itaúnas
 Onde eu e alice nos beijamos
 No verão de 1999
 Final de século

Sua pele
 Tem a cor-nua da tela
 Antes de mergulhada em tinta
 Como o lençol da cama
 Onde dormimos juntos
 Numa noite chuvosa do ano 2000
 Final de milênio

Sua pele
 Tem a cor-lua da página
 Antes de esculpida em letra
 Numa tarde do ano 2001
 Ano em que adiei o meu suicídio
 E mergulhei no reino da luz
 (MACHADO, J., 2002, p. 13-18)

⁴³ Jovino Antônio Rabêlo Machado nasceu em Formiga (MG) em 1963. É graduado em Letras pela UFMG. Poeta e *Restaurateur*. Principais publicações: *Uma mordida para cada língua* (edição do autor, 1985); *Disco* (Orobó Edições, 1998); *Samba* (Orobó Edições, 1999); *Balacobaco* (Orobó Edições, 2002), *Cantigas de amor & maldizer* (Excelente Projetos, 2013); *Meu jeito bêbado de ser* (Coleção Leve um Livro, 2015) e *Sobras completas* (Estúdio Guayabo, 2015).

A pele aqui retratada é a pele de um tempo, marcada pela história, cicatrizada por momentos marcantes de uma vida pública que se confunde com a vida íntima, de um cotidiano fugaz. Maria Antonieta Pereira, em posfácio ao livro *Samba* de Jovino Machado (Cf. PEREIRA, M. em MACHADO, 1999), aponta uma bem humorada ironia de mãos dadas com ritmos, sons e melodia. Embora predominantemente lírico, o poeta faz lembrar os marginais de setenta com suas tiradas rápidas, brincadeiras fonéticas e semânticas e a pretensa despreocupação gramatical, tal como no poema:

no primeiro dia da criação
 eu era o último da fila
 nasci de improviso
 deus estava em crise
 minha alma é um algo à tarde
 não sei chorar pra fora
 vejo as estrelas
 meu desalento dorme
 e se encontra com o desespero
 no primeiro lugar da fila,
 no último dia da criação
 (MACHADO, J., 1999, p. 13)

Em texto publicado no jornal *Estado de Minas*, no caderno “Pensar”, o crítico Mário Alex Rosa assim escreve sobre a poesia de Jovino Machado:

Vamos dizer que o poeta ganhou fôlego para refletir não só sobre a sua própria linguagem, mas, sobretudo, acerca deste tema que (in)felizmente insiste em não sair de cena: o amor e seus (dis)sabores (ROSA, 2013, p. 17).

Grande parte desses poetas caminha em uma mesma direção: a busca de reflexão e, quem sabe, definição sobre a palavra poética. Há uma constante preocupação sobre o lugar da poesia diante de seu mundo e a resposta se dá por experimentos que, se não definem de todo esse lugar, traçam um esboço. Daí uma constante seara metalinguística trilhada por esses poetas que será analisada em capítulo posterior, como verificação dos principais temas abordados na poesia de Belo Horizonte no final do século XX. Por ora, constatamos a ligação afetiva e ideológica que alguns desses poetas belo-horizontinos estabelecem com as propostas do meio do século — o Concretismo, o Neoconcretismo, o Poema-Processo — e a consciência de uma crise estabelecida no cerne mesmo da palavra poética.

Se retomarmos a discussão crítica sobre a “ressublimação” da poesia, também iremos verificar a consciente decisão de alguns poetas em trabalhar um maior rigor

formal e estético da palavra. Neste campo, salta aos olhos o trabalho com uma velha e conhecida forma da tradição, celebrada em muitos momentos na história da literatura brasileira e combatida em outros: o soneto. Resgatar o soneto é não só atualizá-lo como experiência poética, mas acreditar em suas possibilidades melódicas, capazes de cantar o mundo em qualquer tempo. Trabalhar o soneto como uma das muitas formas poéticas é também acreditar na perícia do poeta ao se movimentar em seus limites, dar sentido às suas “paredes”, que extrapolam sua fixidez e conseguem abraçar o seu tempo, sem dar ao soneto um tom doutrinário ou disciplinador. De novo, recorreremos ao poeta com o qual iniciamos o presente capítulo, Marcelo Dolabela, que, conscientemente, trabalha a forma, desafiando regras rígidas de composição poética, inserindo uma linearidade onde existe a quebra, como uma estratégia de também celebrar a forma:

Lilith não mora mais aqui

Agora, trago aqui – o que
As palavras significam em suas planícies
E, se mergulho, o aquário de cada instante
Continua translúcido, nas manhãs.

Desconhecia as mais idiotas e
Irreais notícias. Todo o intransponível
Retornava sempre e eu lia as gazes
De mortos sorrisos. Há um mestre

Silencioso em tudo – que desnuda
E desvela as frases –. Mestria
Dos cegos e dos amantes. Ter

É um mergulho branco no desespero.
Um mergulho em antiga morada.
Uma volta inútil ao útero do tormento.
(DOLABELA, 2006, p. 29)

Uma das formas da tradição de maior prestígio, proveniente do século XII, o soneto foi trabalhado por Dante, mas só em Petrarca alcançou um modelo celebrado e cultuado. Cultivado amplamente do século XVI ao XVIII, o soneto entra em declínio com o Romantismo, mas é retomado no final do século XIX, pelos poetas parnasianos, cultores das formas fixas. Passou por diferentes momentos ao longo do século XX: foi combatido necessariamente pelos primeiros modernistas⁴⁴, resgatado na sensualidade e musicalidade de Vinicius de Moraes e nos versos de Mário Quintana, esquecido novamente pelos marginais de setenta, colocado de lado pelos concretos, mas sempre

⁴⁴ Conforme se observa no ensaio “Mestres do passado” de Mário de Andrade (ANDRADE, M., 1964, p. 254-258).

figurando como sombra furtiva, trabalhada aqui e ali mais intensamente por algum poeta. Sobre essa clássica forma, comenta pontualmente Sérgio Alcides Amaral:

A forma parece imitar a estrutura de um silogismo, guardando para o fim um arremate que esclarece o todo, ao mesmo tempo em que é dele o corolário, que dá cumprimento às virtualidades antes enunciadas. Quando terminamos de ler um soneto, percebemos que aquela linearidade discursiva que nos conduzia de uma linha a outra era apenas ilusória: o poema plasma um todo simultâneo, no qual desde o primeiro verso está inscrita a direção do décimo-quarto. Neste sentido, em qualquer ponto, a troca de uma simples sílaba pode alterá-lo por inteiro, não só pela sua significação literal, mas também pelo seu valor rítmico ou fônico. E nesse mistério fica mais claro o alto espiritualismo dessa forma: feito para a leitura silenciosa, o soneto soa num outro plano (mas soa: daí o seu nome), o qual passa necessariamente por uma consideração subjetiva do leitor. (...) A imediata disseminação do soneto na Europa das grandes monarquias, logo após as tentativas iniciais, no segundo quartel do século XVI, estava diretamente relacionada a essas propriedades formais, e delas adveio o grande prestígio literário dele. É claro que, uma vez difundido e tão prestigiado, o soneto ingressou na esfera mais ampla das práticas sociais, onde nem sempre correspondeu a todas as suas especificidades (AMARAL, 2007, p. 90-91).

No final do século XX, eis que a forma é novamente revigorada a partir, é claro, de um novo tom, uma nova linguagem, outras especificidades como alude o crítico Sérgio Alcides. Poderíamos arriscar uma síntese de uma linguagem marcadamente coloquial aliada ao rebaixamento de temas nobres inseridos nas barreiras das formas fixas do soneto, exigindo do poeta maestria e cuidado. Marcus Vinicius de Freitas⁴⁵, ao publicar os seus *Sonetos eróticos* (1997), possibilita enxergarmos um desses caminhos do soneto:

Trepo
Torres
Pernas
Morres

Lábios
Língua
Bagos
Vingas

⁴⁵ Marcus Vinicius de Freitas nasceu em Belo Horizonte (MG), em 1959. Ph.D Em Estudos Brasileiros e Portugueses pela Brown University, é professor titular de Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da UFMG. Principais publicações: os livros de ensaios *Hartt: expedições pelo Brasil Imperial, 1865-1878* (Metalivros, 2001); *Charles Frederick Hartt, um naturalista no Império de Pedro II* (Ed. UFMG, 2002); *Contradições da modernidade* (UNICAMP, 2012); os livros de poesia *No verso dessa canoa* (Floe & Cultura, 2005) e *Lírica seca e Contra-regra do jogo* (Cuatiara, 1993) e também um romance, *Peixe morto* (Autêntica, 2008).

Lambo
Seios
Teus

Mortos
Tus
eus

(FREITAS, 2005, p. 55)

Os versos, compostos de uma única palavra, traçam uma linha crescente ao longo do soneto. A relação amorosa, inversamente à forma do poema que produz sentido a cada linha abaixo lida, intensifica-se durante a leitura, apontando a relação amorosa que o leitor reconhece na sugestão das palavras.

Sob o signo do amor, Marcus Vinicius de Freitas publica, em 1993, uma coleção de poemas chamada *Lírica seca e Contra-regra do jogo*⁴⁶. Reunida em um só volume, a coleção apresenta diversas divisões e, conseqüentemente, variadas temáticas, o que acaba sintetizando uma das forças projetadas na obra: a diversidade e a experimentação. Com uma linguagem rápida e sintetizadora, fica clara a opção do poeta pela economia, inserida em um contexto próprio das poéticas do mínimo. A economia das palavras permite ao autor flagrar a vida de maneira inusitada, bem-humorada, por meio das diversas temáticas: o erotismo, o diálogo com outras artes, a intertextualidade. Segundo Antônio Sérgio Bueno,

Em *Lírica Seca e Contra-Regra do Jogo*, livros que o poeta está lançando em um só volume, há um intenso e variado diálogo intertextual com a música popular (O mundo é o moinho – sutil variação de um verso de Cartola), com as artes plásticas (L'autrequiando/ em Rue Montmartre), com a Literatura Clássica (Estou perDido/ como Enéias), com o grafite (Merchandising), com João Cabral de Melo Neto (toda a série Risco) e com Murilo Mendes (toda a série Branco) entre outros (BUENO, 1992, [orelha do livro]).

O crítico parece estar certo: a poesia de Marcus Vinicius de Freitas traz a marca da variedade e da multiplicidade própria, inclusive, das diferentes atividades intelectuais do autor: músico, professor, ator e romancista. Tudo isso entrelaçado ao erotismo explícito, à sedução, ao amor, como no poema:

Eu sonhava que o amor
tivesse nome,
curvas como palavras.

⁴⁶ Marcus Vinicius de Freitas adotou o pseudônimo Marcus Bacamarte para a edição de *Lírica seca e Contra-regra do jogo* (1993).

Eu que nomeava pétalas
 sei agora que o amor
 é somente
 a ossatura de teu queixo,
 a crueza de teus dentes
 a mastigar cascalhos
 (BACAMARTE, 1993, p. 19)

O poema, constante da sessão “O branco da paixão”, apresenta procedimentos interessantes encontrados em outros textos: o sentimento amoroso atrelado ao fazer poético e a quem se dirige os versos, dentro de imagens superpostas por oposições. A tentativa de descrever o amor acaba concretizando a palavra poética, ou seja, o amor, nos primeiros versos, é o próprio ato de nomear, exercício pleno da poesia, mas o que se segue é uma sequência de imagens contrastantes com os signos que a palavra “amor” evoca: ossatura, crueza, dentes, mastigar, cascalhos. O sentimento amoroso é tratado por outro viés: aquilo que choca, range, quebra e surpreende.

Pensar a palavra poética por meio do cotidiano e da própria experiência da escrita, valendo-se da metalinguagem para refletir sobre o lugar da poesia na contemporaneidade, também ocupa várias páginas de *Lírica seca e Contra-regra do jogo*. O poema seguinte é só uma amostra disso que acabamos de afirmar:

O risco
 Na página afirma
 o branco
 que o cerca.
 Como o tempo da música
 Ressoa
 Em compasso
 O silêncio.
 Como a palavra
 (muda)
 Faz gritar
 o papel.
 (BACAMARTE, 1993, p. 31)

A entrada no poema é visual: o risco, ou seja, a palavra, não só atinge o papel com a sua referencialidade, como também atribui significado ao vazio, ao branco da página, ao silêncio que contraditoriamente grita. A comparação com a música, rica nesta obra, afirma a mesma operação em outra arte, buscando uma espécie de confirmação sinestésica para o leitor para, enfim, valer-se da força da poesia que grita no papel. Tal como no poema anterior, esse apresenta semelhante processo de construção: a quebra de expectativa por meio da oposição. Além do trabalho com a palavra e a busca da sonoridade do poema, Marcus Vinicius de Freitas nos lembra que a intensidade da

poesia também se encontra no branco da página, no silêncio da música, na palavra muda.

A reflexão sobre a arte parece ser uma proposta do poeta em busca da própria dicção. A superação é alcançada com a publicação de *No verso dessa canoa*, obra que reúne, por meio da seleção do próprio autor, textos do período 1993-2005, que acaba realizando muito bem aquilo que a obra *Lírica seca* e *Contra-regra do jogo* já demonstrava, ou seja, a força lírica de seus versos. Antes, porém, é publicado, em 1997, *Sonetos eróticos*, com temática já anunciada também no primeiro livro aqui comentado, e que é demonstrativo da retomada de formas poéticas reconhecidas pela tradição poética. Em mais e melhores palavras, o próprio autor comenta sobre seu livro:

Assim como as *Redondilhas roubadas*, os *Sonetos eróticos* são releituras das formas tradicionais através do recurso ao pastiche, ao humor e à sátira, injetados na equação elegante do poema como mecanismos de atualização da forma, de resto um procedimento em si mesmo tão tradicional quanto o próprio soneto, o que já estava em Arentino, em Gregório de Matos, em Bocage, em Verlaine, em Vinicius de Moraes e em tantos outros sonetistas (FREITAS, 2005, p. 10).

Ainda no campo da experimentação, a poesia produzida em Belo Horizonte no pós-1980 parece tensionar os seus limites em busca daquilo que, paradoxalmente, representa a busca por sua própria definição. Melhor dizendo, se o Concretismo apostou em seu caráter visual para além das significações sonora e semântica, outros poetas questionam o lugar do verso nesse cenário, como se buscassem a experiência realizada em meados do século para um novo tempo. Se o Modernismo e, por extensão, a Poesia Marginal capturaram o cotidiano em versos prosaicos, os poetas do final do século assumiram a prosa como espaço também legítimo da poesia. É o caso de Adriana Versiani⁴⁷, que estabelece um diálogo aberto entre esses dois mundos. E para tratar de sua poesia de maneira mais direta e exata, comecemos, logo de chofre, com a apresentação de um poema:

Presente

Um caderno para ela escrever sobre acontecimentos íntimos e era como se fosse um diário que guarda segredos, como um porão que

⁴⁷ Adriana Fernandes Versiani dos Anjos nasceu em Ouro Preto (MG) em 1963. Formou-se em Nutrição pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), é escritora e nutricionista. Principais Publicações: *A Física dos Beatles* (Edições Dazibao, 2005); *Livro de Papel* (edição da autora financiada pelo Fundo Municipal de Cultura, 2009); *A Lâmina que matou meu pai* (Edições Lâminas do Brasil, 2012) e *Três pedras e uma dose de palavra* (Espectro Editorial, 2014).

esconde brinquedos quebrados, como uma arca que camufla lembranças dentro do armário, como uma cortina que veda o que se via através do vidro, como o forro que tampa as marcas da mesa, como se fosse um corpo que tem dentro a alma.

Eram tantas as coisas em si. Todas tantas contidas em si. Um caderno para as anotações não se perderem nos muitos papéis. O caderno. As pautas minimizam as aflições. Um esforço máximo por um sofrimento mínimo. Num dia de chuva, ela ganhou de presente dele um caderno ao qual ele não pretendia ter acesso. Um presente. Um caminho para dentro. (VERSIANI, 1997, p. 4)

Como se vê, a escrita de Adriana Versiani pende claramente para o universo prosaico, formal e tematicamente. Ou seja, se a forma escolhida foi o encadeamento sintático da prosa, o mesmo se reflete no cotidiano prosaico eleito como matéria de investigação poética, tudo envolto por um discurso claramente metafórico, polissêmico e, portanto, lírico. O poeta e crítico Mário Alex Rosa assim escreve sobre *A lâmina que matou meu pai*, obra que Adriana Versiani publicou em 2012, mas que se presta muito bem ao que encontramos ao longo de toda a sua produção anterior:

Enfim, seus textos se encerram em diversos fragmentos e ao mesmo tempo compõem um todo como se fosse uma metonímia. Assim, ao lermos cada parte nos deparamos com uma gama de plurissignificados que faz com que a leitura se torne mais lenta, pois cada parte parece acabar ali. Se há um caminho, o melhor será lê-lo pensando na particularidade de cada unidade, ainda que no final o leitor atento perceberá que há um conjunto. (ROSA, 2012, p. 68-69)

Os primeiros textos de 1997 abrem caminho para o insistente e cerrado exercício de trabalhar a poesia no campo da prosa — ou a prosa imersa em poesia —, verificado nos livros posteriores, marcando uma espécie de identificação para a sua poesia, uma identidade singular no espaço belo-horizontino, já que mesmo que existam poetas que se arriscam nessa seara, poucos são os que nela permanecem. De modo algum a forma define aqui a escrita de Adriana como uma prisão, mas como uma marca própria que traduz virtuosismo no tratamento linguístico. Os limites entre esses campos são bem frágeis e tênues. E o que, em um primeiro momento, possa parecer contenção, revela a liberdade de trânsito entre esses dois universos, entre o universo da prosa e o da poesia.

O poema “Presente” demonstra bem o percurso desejado pela poeta: a delicadeza retirada do cotidiano, aparentemente isento de qualquer caráter especial, revelada em uma poesia também delicada, atenta e interessada, sobretudo em um caminho para dentro, na sedutora curiosidade de se pensar a intimidade a partir dos elementos externos, cotidianos, geradores da poesia. Ou seja, vida e poesia se

confundem na construção de um caminho múltiplo. O poema se abre como um “caderno”, referindo-se claramente à escrita, mas àquela do aprendizado, do registro escolar. No caso, há o deslizamento deste universo para a escrita íntima, aparentemente aquela a não ser partilhada com o outro, autônoma. É a partir da poesia que toda a vida é capaz de surgir para o sujeito lírico. Esse olhar metuculoso, detalhista, não deixa também de ser assumidamente feminino, ao pensar o mundo sob as marcas do gênero, extraindo desse mesmo olhar matéria para um trabalho poético, acrescido da intuição e, ao mesmo tempo, da especificidade e profundidade de um olhar feminino. Outro texto bastante singular da obra de Versiani:

Penélope

Olhando para dentro do aquário sinto calor que sobe e arrefece. Esse sol que os gregos têm quando se debatem no aquário. Banha-me o leite das cabras de Cleópatra. Os que, exaustos, caem no tatame. Calor que sobe e arrefece, sobe e arrefece, sobe e arrefece. O Titã geme de dor, suor escorre pelas mãos frias. Lanço-lhe um olhar. Vejo o mar e suas embarcações. Unta-me o azeite do cântaro. Olhando para dentro do aquário o sol dos gregos sobe e arrefece. Os deuses rastejam, cheiram, tateiam, auscultam, suplicam raça. Vapores chocam-se contra o vidro, há turbulência, há tempestade, há almas que se transmutam em gaivotas. Envolve-me o manto de Atena. Sagrado odor de incenso percorre a cena. Olhando para o canto do aquário, o velho que fere o vidro com a espada e liberta o sol. Vapores levam deuses, manto, gregos, tatame, vidro do aquário: banho-me, unto-me. Calor que sobe. (VERSIANI, 1997, p. 12)

O texto é, na verdade, um discurso sinestésico: Penélope espera e esperando tenta pensar suas próprias sensações (“sinto calor que sobe e arrefece”) presa no olhar “para dentro do aquário”, no Titã que geme de dor, no sol dos deuses, nos vapores, na tempestade. Aquilo que se passa no íntimo da voz poética alcança representação no exterior mais imediato, mas que lembra a tradição grega. Essas sensações, é claro, produzem efeito sedutor, caminhando livremente pela trilha do erotismo, avizinhandose do poema de Freitas, anteriormente analisado. De forma estilizada, Versiani apresenta os mesmos amantes exaustos, a sugestão ao sêmen com as referências a “leite” e “azeite”, à luta de corpos no tatame, “espada”, cheirar, tatear, que, observadas no conjunto, pertencem claramente ao universo erótico.

Caminho esse também traçado por Lúcia Afonso⁴⁸. De cunho intimista, o livro *Delicadeza*, de 1997, parece lidar bem com a proposta contida no título da obra, pois o

⁴⁸ Maria Lúcia Miranda Afonso (Lúcia Afonso) nasceu em Teófilo Otoni (MG) em 1953. É psicóloga; mestre e doutora em Educação e pós-doutora em Psicologia Social, professora universitária e

que encontramos em seus versos é um elogio ao sentimento, à suavidade das relações. A delicadeza, na verdade, encontra-se também no trato com a palavra ao lidar com temas de natureza sentimental frente ao mundo objetivo, concreto, tomado sempre por um ponto de vista sublime. Ou seja, há a tentativa de aproximação do mundo íntimo — morada da poesia — ao universo externo — exercício poético. Embora herdeira de uma tradição intimista, Lúcia Afonso deixa entrever o ímpeto para a desmesura, a esperança de contaminar o mundo que contempla com as cores da poesia. Não obstante, seu livro é marcado paradoxal e insistentemente pela contenção, construída como fronteiras impossíveis de serem ultrapassadas. Isso que afirmamos é bastante perceptível no poema seguinte:

Bonsai

Enfaixei meu desejo como os pés das chinesas antigas.
 Desde pequenino, envolto nas tiras apertadas de mistério.
 De madrugada, eu ouvia os ossos trincando,
 sentia o dorso do desejo se arquear, buscando ser no espaço mínimo.
 Ao tentar andar, tropeçava. Correr? nem pensar.
 Desejava asas com seus delicados pés curvos,
 miniaturas de pássaros,
 pequenas estruturas circulares.
 Como uma árvore bonsai, que desde cedo moldam,
 contendo-lhe o caule, podando-lhe as raízes,
 meu desejo está plantado em um vaso ornamental,
 belo e exótico,
 cheio de significados e insólitas metáforas,

como os pés das chinesas antigas...
 (AFONSO, 1997, p. 4)

O poema, segundo do conjunto de 21 textos, reúne os matizes presentes no restante da obra. Nele, percebemos uma busca por um equilíbrio que se dá de maneira tensa, consciente e ao mesmo tempo imprecisa (“Enfaixei meu desejo como os pés das chinesas antigas./ Desde pequenino, envolto nas tiras apertadas de mistério.”), inserido em um diálogo entre a superfície e a profundidade (“De madrugada, eu ouvia os ossos trincando”), o que configura uma espécie de chave de leitura da obra: o embate entre o mundo íntimo e o mundo exterior. A tensão revelada nesse movimento marca o limite

pesquisadora (UFMG e Centro Universitário UNA) na área de Psicologia Social; consultora para programas sociais; psicóloga social e clínica. Principais publicações: *Revista Silêncio* (editora, poeta e contista): de 1974-1975 (edição independente); *O Nome da Lembrança*, contos (Editora Dez Escritos, 1987); *A Experiência Poética* (edição independente, 1991); *Poemas para Antes e Depois*, cartaz de poemas (edição independente, 1995); *Delicadeza* (Coleção Poesia Orbital, 1997); *Chama* (Edições do Campo Social, 2002), *Olhares*, livro de fotopoemas com fotos de Ana Afonso e poemas de Lúcia Afonso, (ArteSã Editora, 2012).

do desejo, modelada pela metáfora dos pés das chinesas antigas. Metáfora, aliás, que ecoa na comparação com o bonsai: duas imagens que se sobrepõem em uma mesma linha: a desmesura e a contenção. Ou seja, tanto os pés das chinesas quanto o bonsai são tratados e moldados desde cedo para a beleza, para o exótico encantatório. Todavia, essa beleza programada traz à tona o cerceamento da liberdade: pés, caule e raízes que poderiam crescer livremente, têm a liberdade tomada e desviada, enclausurados em uma beleza programada.

Todo o texto parece se apoiar neste eixo: o desejo latente de uma beleza íntima, que não se revela de todo e sim na beleza contida, limitada, podada pelas mãos de um artífice, sinalizando o trabalho daquele que toma algo antes intocado para forjar depois sua impressão, revelando outra beleza. A equação estabelecida pode servir de síntese para todo o trabalho de Lúcia Afonso: a vontade de nomear um universo íntimo, só possível por meio das palavras, o que acaba transformando-o em outro universo, belo, diferente. Da superfície da realidade, a voz no texto escuta, no íntimo, “os ossos trincando”, o “dorso do desejo se arquear”. O que corre por dentro, na profundidade, é o desejo da desmesura, de falar para fora dos muros estabelecidos, mas sempre esbarrando no “espaço mínimo”, limitador. O movimento aqui proposto como chave de leitura acaba se concretizando na imagem da palavra “pele”, utilizada em outros poemas, como nos versos de “A pele das coisas”:

É sua a superfície que acaricio
Na pele das coisas.
(AFONSO, 1997, p. 21)

A palavra “pele” aponta para o elemento que reveste, o que se vê exteriormente, mas que não deixa de ter contato com o interior, o que está por dentro. Ou seja, a pele funciona aqui como um elemento de relação e ligação entre o mundo íntimo e o mundo exterior, tal como a palavra poética que traduz, de maneira transfigurada, essa mesma comunicação entre os mundos. Esse jogo sedutor marca a poesia de Lúcia Afonso, na medida em que a poeta trabalha a representação de algo oculto, oriundo de um universo íntimo, travestido na linguagem, concretizando sua imagem na superfície, na “pele das coisas”. O embate proporcionado pela palavra poética na relação entre esses universos acaba se desdobrando em outras metáforas, acrescentando notas temáticas ao livro *Delicadeza*. O poema “Trocás” figura como um exercício de reflexão entre o mundo íntimo e a realidade concreta atrelado à consciência da efemeridade do tempo:

Troca-se uma mulher
 com seu dote e pote,
 saber e sabor,
 dívidas, dádivas.

Troca-se uma mulher
 de nome e renome
 sua fama e flama,
 sua alma e lama,
 fluxo e refluxo,
 seu percalço e encalço.

Troca-se uma mulher
 pelo pó de uma estrela,
 brilho de besouro,
 gnose de gnomo,
 silvo de sílfide
 e volta-se o troco

Troca-se
 uma mulher,
 sua identidade,
 seu nome, seu canto,
 seu medo e liberdade.

Uma mulher se troca.
 (AFONSO, 1997, p.20)

Apoiado na experiência da feminilidade, o poema apresenta a consciência da passagem do tempo e sua conseqüente transformação. Os elementos constitutivos do texto elegem elementos próprios de uma identidade que se altera numa relação, novamente íntima, que se dá frente ao mundo exterior. A expressão “troca-se” poderia remeter o leitor a uma reificação da mulher, lembrando os anúncios e classificados de jornais em que a expressão sinaliza a troca de objetos, coisas, em uma relação capitalista e venal, mas o último verso reestrutura todo o poema e aponta, na verdade, as diferentes transformações da mulher durante a vida. Não deixa de lado, porém, a crítica à desvalorização da imagem feminina declarada no verso “e volta-se o troco” e no verso final “uma mulher se troca”. O artigo caracterizador do substantivo mulher consegue definir e ao mesmo tempo coletivizar as sensações transformadas ao longo do tempo pela mulher. Ou seja, refere-se tanto à voz feminina no texto quanto a qualquer mulher que pensa o próprio curso e modificação da vida.

A força lírica de Lúcia Afonso reside ainda em outras moradas. É notória a importância que dá a autora à temática da natureza. Plantas, flores, jardins, inúmeras metáforas vegetais denunciam a predileção da poeta, que tenta — em alguns momentos, de maneira bastante feliz — se aproximar do ponto de vista, se é que isso seja possível, desse mundo vegetal. Exemplar poema para isso que falamos é “Um outro verde”, do qual destacamos alguns fragmentos:

Quando uma rama se prepara
 para oscilar no vento
 estará fazendo uma grande viagem.
 Longo é o caminho entre uma e outra posição,
 eternidades se movem,
 lonjuras do caminho que o vento abre no espaço.
 Quando a rama volta ao seu lugar original
 tem muitas lendas para contar, é um mito vivo.
 (AFONSO, 1997, p. 24)

O olhar aí é transfigurado e o universo vegetal é tomado de uma maneira quase mítica, apanhado sob um ponto de vista inusitado, na relação entre homens e plantas, em um cotidiano pouco explorado na poesia contemporânea, talvez, pela presença marcante da cidade com sua vida de concreto no olhar dos poetas de hoje, deixando pouco espaço para a contemplação da natureza. O que resta à voz do texto é se debruçar sobre o jardim, metonímia da natureza dentro da cidade, para retirar daí uma poesia maior, tratando de maneira detida as possibilidades de relação com a natureza no espaço urbano. Dentro dessa relação, o espaço urbano também ganha alguns versos na reflexão de Lúcia Afonso e a cidade aparece como matéria de poesia, com suas paisagens urbanas, ruas e bairros de Belo Horizonte. O livro *Delicadeza*, dentro da obra de Lúcia Afonso, funciona como uma espécie de transição de sua poética, marcando escolhas formais e temáticas que configuram sua escrita.

A poesia também é sintoma de seu tempo, ou melhor, pode configurar e iluminar para seus intérpretes a transformação de um tempo, como índice de um divisor de águas. Por meio do caráter erótico e feminino, a geração pós-1980 abre ao leitor a possibilidade de ler um tempo em que a voz feminina é colocada em primeiro plano, emissão de um sujeito que busca a legitimidade da fala, outrora negada, tomando o universo feminino como matéria poética, analisada sob uma luz sinalizadora de transformações comportamentais e sociais frente ao universo poético. Sônia Queiroz⁴⁹, em seu premiado livro, *Sacro Ofício* (1980), corajosamente encara esse universo ténue e, com êxito, promove uma poesia de qualidade, representativa de seu tempo. Por meio

⁴⁹ Sônia Maria de Melo Queiroz nasceu em Belo Horizonte (MG) em 1953. É licenciada em Letras pela UFMG, fez mestrado em Estudos Linguísticos também pela UFMG e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Foi professora de Língua portuguesa na Faculdade de Letras da UFMG de 1983 a 2007 e, desde 2008, é professora de Edição na mesma faculdade e docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG (Pós-Lit) na área de concentração de Teoria da Literatura e Literatura Comparada nas linhas de pesquisa: Poéticas da tradução e Edição e recepção do texto literário. Principais publicações: os livros de poesia *O sacro ofício* (Ed. Comunicação, 1980), Prêmio Cidade de Belo Horizonte de poesia; *Relações cordiais* (Pandora, Poesia Orbital, 1997); a antologia coletiva *Taquicardias* (Dubolso, 1985); *Madrinha* (Dez Escritos, 1987); os contos *Bichinho Gritador* (1998); um livro de etnolinguística, *Pé preto no barro branco: a língua dos pretos da Tabatinga* (Ed. UFMG, 1998) e um estudo de literatura oral, *Na captura da voz: edições de literatura oral no Brasil*, em coautoria com Maria Inês de Almeida (Autêntica, 2004).

de elementos cambiantes dentro de uma realidade brasileira, como o feminino e a religiosidade, Sônia Queiroz dá voz e entendimento aos contornos desse tempo, como é bem observado no artigo “Sônia Queiroz: poesia e tradição em Minas Gerais”, de Maria do Carmo Lanna Figueiredo e Gláucia Geruza Dias:

Seus poemas, no que se convencionou chamar de escrita feminina, publicados com anos de espaçamento, trazem forte ligação com aspectos de tradições socioculturais do estado, no que se refere ao papel social da mulher e às mudanças que tais tradições sofreram nos tempos atuais. A poesia de Queiroz resgata, transformando-a, a memória coletiva, em suas implicações culturais e literárias. Traz à tona o que ainda está vivo na consciência do grupo, para o indivíduo e para a comunidade. Deve ser entendida, pois, nos aspectos entrecruzados da memória individual, mítica e social. (FIGUEIREDO; DIAS, 2004, p.173)

Para ilustrar a capacidade de representação dos versos de Sônia Queiroz, comentaremos o poema abaixo:

Consternação da esposa perversa

Quando ele chega e espalha seus pertences
Suas roupas, seus papéis
Se instala inteiro
Nesta casa que é minha
E eu sei então que é dele

Quando se impõe assim sua presença
E sobre mim se instaura o peso da palavra
Nós
Então pressinto o amor
Que me penetra, perfurante, cortante, me repassa

Eu que confundo compartilhar e compartimentar
E sobre os objetos prefiro legislar sozinha
Então sinto que o amor, não mais uma visita,
É mais que isso: invasor de domicílio.
(QUEIROZ, 1980, p.15)

A sinceridade e clareza com que é encarado o universo íntimo amoroso são espantosas. Ainda que desejado, o outro é invasor, da casa, do corpo. O amor entendido por uma tradição poética é novamente perturbado, inserindo-se um novo ponto de vista, como visto na poesia de Ana Elisa Ribeiro. A esposa se encontra consternada, mas é ao mesmo tempo perversa. Com ele ou com ela? Com os dois? Com o amor? Como já mencionado, essa geração de poetas dialoga evidentemente com a tradição poética mineira, sendo Drummond o que se deixa ver nas entrelinhas mais recorrentemente,

embora outros tantos poetas se revelem e iluminem um repertório de leituras. No caso de Sônia Queiroz, é Adélia Prado quem também se deixa ver como referência ou analogia, como podemos ver no poema seguinte:

Minha avó assava bolos
Minha mãe lições de História

Minhas tias sempre rezam
Minhas cunhadas revezam
Adulações a meu pai

Uma avó assava bolos
A outra cozia livros

Umás tias sempre rezam
As outras montam cavalos
Tratores, arados, pastos

Minha avó assava bolos
Minha mãe lições de História

Minhas irmãs sempre dizem:
As outras montam tratores
Livros, cavalos alados

Minha mãe cozia histórias
Minha avó criou cartilhas

Minhas irmãs sempre dizem:
As outras montam as asas
Dos arados e dos livros

(morre meu pai, eis que um dia)

Minhas tias sempre rezam
Minhas cunhadas revezam
Adulações aos maridos

Minhas irmãs sempre dizem:
As outras montam os pastos
De arados e de livros

(meus irmãos morrem de gordos)

Minhas tias sempre rezam
Minhas cunhadas revezam
Nas covas dos falecidos

Uma irmã criou cavalos
A outra tratou do pasto
Minha mãe sempre escrevia

(comi do pasto e do livro)

Minhas tias sempre rezam
 Minhas cunhadas revezam
 Os seus cuidados comigo:

Minha filha, ai, te previne
 Dos teus momentos de cio

(li, arei, planto meus rios)
 (QUEIROZ, 1980, p.13-15)

Ao tematizar o universo feminino por meio da palavra poética, Sônia Queiroz marca também um tempo, sinaliza sua posição e sugere um deslocamento. Passado e presente se confundem nas tramas do poema/livro que nos exhibe um mundo regido por certas regras invisíveis, marcadamente sociais, impostas à mulher em cenário patriarcal, em que cabe a ela cuidar do marido, velar os mortos e prevenir suas filhas do destino que as persegue. É a partir da leitura, da poesia, que esse mundo pode ser percebido, desmitificado e transformado (“planto meus rios”). Assim é também, ironicamente, uma tomada de visão de Adélia Prado:

Seria tão bom, como já foi,
 as comadres se visitarem nos domingos.
 Os compadres fiquem na sala, cordiosos,
 pitando e rapando a goela. Os meninos,
 farejando e mijando com os cachorros.
 Houve esta vida ou inventei?
 Eu gosto de metafísica, só pra depois
 pegar meu bastidor e bordar ponto de cruz,
 falar as falas certas: a de Lurdes casou,
 a das Dores se forma, a vaca fez, aconteceu,
 as santas missões vêm aí, vigiai e orai
 que a vida é breve.
 Agora que o destino do mundo pende do meu palpite,
 quero um casal de compadres, molécula de sanidade,
 pra eu sobreviver.
 (PRADO, 1991, p.35)

Retomando a representação de poetisas que se ligaram a um projeto coletivo, como o de Adriana Versiani, outro nome a ser lembrado é o de Carlos Augusto Novais⁵⁰ que apresenta como esteio de sua obra uma obsessiva investigação da escrita, da reflexão sobre o fazer poético e seus desdobramentos. A metalinguagem é o recurso

⁵⁰ Carlos Augusto Novais nasceu em João Monlevade (MG) em 1958. É professor na Faculdade de Educação da UFMG. Participou em Belo Horizonte das revistas *Alegria Blues Banda*, *Aqui ó* e *Dez x Dez*. Principais publicações: *Pragizélia* (1980), *A de palavra* (1989) e *Alvo S.m.* (1997). Participou da organização de *Salto de tigre: Mini-antologia da Poesia Contemporânea de Belo Horizonte* (1993), em colaboração com Ana Caetano e Marcelo Dolabela; selecionou e organizou o livro *Sebastião Nunes: um fascículo mamaluco* (1994). Em colaboração com Luiz Soares Dulci, publicou *Poesia marginal/ Haikai: a poética do coloquial* (1994); fez seleção e apresentação nos volumes *BH em poesia: a poesia de uma cidade* (1996) e *O rigor da vida e o vigor do verso: o Haikai na poética de Paulo Leminski* (1996).

eleito como preferido para o desenvolvimento dos seus versos. Verifiquemos um poema do livro *A de palavra* (1989):

Dados

Incerto, olhar de rapina,
 Aponto em qualquer direção
 Às vezes, descuidado, acerto,
 Outras, receio, não,
 Ficando na boca
 Este gozo pelo meio.
 Um pé na China,
 Outro no céu,
 Metade palavra,
 Metade papel.
 (NOVAIS, 1989, p.21)

A leitura do poema transita entre o poeta e a palavra, entre o poema e o papel, sem representar, com efeito, em sua totalidade, nenhum deles. À busca de matéria para a poesia, o poeta aponta seu olhar de rapina, ágil, desejoso e acurado, em qualquer direção. E se acerta é pelo descuido, por acaso, deixando a certeza de que a poesia se rende aos olhos do poeta somente quando quer, é volitiva e fortuita. Embora o pensamento alcance os céus ou a China, sua representação só vem através da palavra e nunca é perfeitamente capaz de reproduzir o objeto em mente, ficando “metade palavra, metade papel”. Inúmeros são os poemas de Novais que dedicam atenção especial à sua própria arquitetura, em um exercício de reflexão sobre a construção da poesia: o primeiro momento, a inspiração, o olhar que captura a poesia do mundo, a poesia dentro do próprio poeta, sua representação na palavra, o poema final. Mais um exemplo:

Ventiloquaze

Quando pinço
 Uma palavra
 Do arsenal do silêncio
 Outras, penso
 Pulam querendo ser salvas

Mudam de rota
 Aproximam-se da primeira
 Brincam de roda
 E se enlaçam
 Qual prisioneiras

O resto da vida
 Continuam a brincar
 Com quem, um segundo
 Delicadamente

Lhes pouso o olhar
(NOVAIS, 1989, p. 37)

Novamente, o poeta trabalha sua relação com as palavras, com a consciência de que lidar com a poesia é capturá-la em palavras, mas também ser delas refém, dependente que é do olhar — mesmo delicado — do escritor, deixando ao leitor também a possibilidade de dependência, pousando o olhar sobre o texto. Em 1997, com a publicação de *Alvo. s.m.*, essa operação ganha novo fôlego, aprofundando-se ainda mais na reflexão metalinguística, mas agora com nova roupagem, trazendo um humor cáustico, acrescido da investigação sobre a vida e a morte, o cotidiano e a arte, como no poema “2”:

A vida tem cura?
Quem sempre acha
Não sabe a procura,
Não pisa na brasa.

Saber as respostas
Todas, uma a uma,
Não segura agora
O susto da pergunta.

Confissões, palavras,
Poções, nenhuma
Mágica é capaz.
Paz. A própria dor cura.
(NOVAIS, 1997, p. 6)

A equação do poema é precisa: o elogio da vida pensada, a rejeição de uma vida alienada. As estrofes alternam esses dois pontos de vista e a leitura se dá entre a consciência da dor provocada pela vida e a ignorância daqueles que desejam uma resposta pronta, como a lei da vida. O texto termina deixando uma possível saída: a consciência da vida traz a dor e essa mesma dor representa a ciência da vida.

Outro poema de Novais que chama a atenção é “Página 275: nem todos”, que ocupa algumas boas páginas do livro. Nele, encontramos um trabalho com ideias, nomes e ações comumente conhecidas na sociedade, mas que ganham novo olhar que desmascara a hipocrisia neles contida. O poema trata daqueles que se limitam a julgar ou a discriminar certas ações ou atitudes, traduzindo a denúncia em um incentivo à ação. Desse poema, selecionamos alguns trechos:

John Lennon deu um beijo em Yoko
Disseram: traição

Reinaldo rebolou entre os zagueiros e o gol
Disseram: veado

Vinicius acendeu a chama de 1000 meninas
Disseram: maníaco

Mário Lago escreveu o amor de Amélia
Disseram: machista

(...)

Leminski lembrou os limites da língua
Disseram: fim

(...)

À noite, percorreu o Caminho de Santiago
Disseram: irracional

(...)

Conversou com a vida a vida toda
Disseram: mudo

(...)

Fez um livro de poesias pra ela
Disseram: marginal

Brincou com o silêncio das palavras
Disseram: jogador

Nem todos deram um beijo em Yoko
Nem todos rebolaram entre os zagueiros e o gol
Nem todos acenderam a chama de 1000 meninas
Nem todos escreveram o amor de Amélia

(...)

Nem todos lembraram os limites da língua
(...)

Nem todos, à noite, percorreram o Caminho de Santiago
(...)

Nem todos conversaram com a vida a vida toda
(...)

Nem todos fizeram um livro de poesias pra ela
Nem todos brincaram com o silêncio das palavras
Nem todos

(NOVAIS, 1989, p.19)

Para finalizar a apresentação da poética de Carlos Augusto Novais, citamos aqui um texto bastante significativo da aceleração do tempo no mundo moderno, texto que parece brincar seriamente com as categorias temporais, lembrando o conhecido “Poética”⁵¹, de Vinicius de Moraes:

⁵¹ De manhã escureço/ De dia tardo/ De tarde anoiteço/ De noite ardo.// A oeste a morte/ Contra quem vivo/ Do sul cativo/ O este é meu norte.// Outros que contem/ Passo por passo:/ Eu morro ontem // Nasço amanhã/ Ando onde há espaço:/ — Meu tempo é quando. (MORAES, 2005, p. 141)

Quando

Ontem
O presente
Criou seu instante

Amanhã
O passado
Escreverá seu romance

Hoje
O futuro
Já vem antes
(NOVAIS, 1989, p. 24)

Como dito anteriormente, o número de poetas produzindo e publicando na cidade de Belo Horizonte, nas duas últimas décadas do século XX, é realmente grande e deixa uma feliz surpresa na constatação de uma contínua produção, — mesmo na condição alijada do mercado em que a poesia se encontra na contemporaneidade — mas também uma incômoda sensação de que tais publicações passam despercebidas pelos leitores belo-horizontinos, deixando para trás a oportunidade de conhecer, no calor da hora, a poesia realizada na cidade onde residimos.

Se o número de poetas é vasto, também é vária a poesia. As denominações que conseguiam, de certa forma, agrupar poetas nas décadas de 1960 e 1970 (Concretos e Marginais) em torno de uma proposta coletiva, desfazem-se na década seguinte diante de um contexto muito mais diversificado. Ou seja, o horizonte contemplado traz a pulverização e naturalização das tendências das tradições literárias antes vigentes. Tratar da poesia das décadas de 1980 e 1990 é repassar as leituras de todo o século: dos modernistas Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Bandeira aos marginais; de João Cabral aos concretos Haroldo, Augusto e Pignatari; dos espiritualistas Cecília Meireles e Vinicius e também de Drummond aos poetas que tentam resgatar e renovar formas clássicas. Todas essas manifestações artísticas que construíram o século de ouro da poesia brasileira se misturam nas vozes dos muitos poetas do fim do século XX.

Alguns autores mantiveram as escolhas das gerações anteriores, outros as reformularam, outros tantos incorporaram novas propostas, técnicas e prementes problemas próprios de seu tempo, — como, por exemplo, os estudos multiculturais — mas todos, eminentemente, dentro de um panorama muito pouco definido ou, antes, tão diversificado que refratário a um olhar totalizador e abrangente. A certeza dessa afirmação fica evidente na realização prática da pesquisa. Durante o levantamento do material, entre contato com os poetas, entrevistas, recolha e análise das obras, foi

possível percebermos o quanto o signo da diversidade se faz presente na poesia dos anos 1980 e 1990, o que nos faz pensar que a falta de um desenho próprio também se configure como uma marca coletiva. Ou ainda, que o caráter tão diversificado dessa poesia exiba, em sua essência e contraditoriamente, um esgotamento das influências de todo o século passado e uma possível abertura para algo novo⁵².

Sob o signo também do coletivo, temos como exemplo a poesia de Ana Caetano⁵³ que parece ter sua força na capacidade de reflexão em um viés que beira o pensamento filosófico, especulativo. Seus poemas dão a sensação de um mundo tomado por um ângulo bem original, um inusitado ponto de vista, em que a ordem e o princípio das coisas são questionados, apontando um sério exercício de reflexão sobre a palavra e o mundo. Para que isso se sustente, a autora vale-se de poemas curtos e rápidos, como lampejos poéticos, ideias repentinas, atravessando uma lógica massificadora da vida e levando o leitor a questionar seus próprios valores, levando-o à reflexão. O gosto pela surpresa poética parece se revelar principalmente no primeiro livro, *Levianas*, composto em parceria com Levi Carneiro, e datado de 1984. Eis um exemplo do que falamos:

Responde depressa:

A pergunta pra tua resposta

Ainda é essa?

(CAETANO; CARNEIRO, 1984, [s.p.])

O jogo com as palavras revela o desejo da inversão, um quadro revirado ao avesso, quebrando a expectativa do leitor. A palavra é tomada pelo humor no caminho da ironia, lembrando toda uma linhagem poética marcada, desde o Modernismo, por Oswald de Andrade, os poemas-piada, os poemas-minuto, as pílulas de poesia. O poema já se inicia exigindo uma atitude do leitor: a resposta rápida e pronta para a pergunta que se segue. O que se esperaria, então, seria a pergunta direta, específica, cobrando a imediata resposta, mas o que se apresenta é a inversão de tudo isso. Na verdade, o texto problematiza as respostas prontas, as afirmativas-padrão disseminadas em um contexto

⁵² Tratamos de uma dicção que se dá a partir da leitura do período analisado construído pelos poetas e aliada a uma poesia mais recente, uma nova geração de poetas: Ana Martins Marques, Mário Alex Rosa, Bruno Brum, Mônica de Aquino, para citar alguns dos mais conhecidos da cena literária, ou seja, das primeiras décadas do século XXI em Belo Horizonte.

⁵³ Ana Caetano nasceu em Dolores do Indaiá (MG) em 1960. É professora de Bioquímica na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Principais publicações: *Levianas* (1983) e *Babel* (1988), ambos em parceria com Levi Carneiro, e *Quatorze* (1997). Coeditora da revista *Fahrenheit 451* e uma das coordenadoras do projeto *Temporada de Poesia* em 1994. Publicou também *Rock'n'Rolla* (1985), história em quadrinhos em parceria com Levi Carneiro e o artista plástico Hélio Rola. Organizadora dos fascículos: *BHZ: Poesia*, com Carlos Augusto Novais; *50 poemas anos 60*, com Marcelo Dolabela e José Maria Caçado; *Poesia. Corpo. Cotidiano e Verso*, de prosa poética e tradução; publicados de 1994 a 1996 como parte do projeto *Temporada de poesia*.

pouco consciente, prisioneiro de um alienado cotidiano. De certa maneira, a ausência de uma pergunta específica reitera a abertura do poema: o questionamento se presta a qualquer momento, em qualquer contexto. Ou seja, a brincadeira funciona como um índice de reflexão contínua, diante de inúmeras situações em que são necessárias as indagações, além de apontar para o próprio problema/poema, em um exercício metalinguístico. O ludismo de Ana Caetano continua:

Se não for possível sempre
Me ensina quanto dura
Um momento
(CAETANO; CARNEIRO, 1984, [s.p.]

Os versos parecem exibir um sorriso “meia-boca”, quase irônico, brincando com a relação entre a permanência e a passagem do tempo, por meio das palavras “sempre” e “momento”. Ao fazer o pedido, a voz no texto lança a fagulha da reflexão, fazendo com que o leitor pare, levante a cabeça e pense sobre a matéria lida e os possíveis desdobramentos que podem dela ser retirados. A impossibilidade da realização do desejo encontrado no texto — a lição do momento — se dá em dois níveis: o primeiro, diante da impossível permanência, já anunciada no primeiro verso “se não for possível sempre”; o segundo, a também impossível categorização do momento, já que o “momento” só pode ser tratado como pretérito nunca cercado com precisão. Brincando com o tempo, Ana Caetano faz um movimento também lúdico com as palavras.

Já no livro *Babel* — também em parceria com Levi Carneiro, que teve uma primeira edição, bastante artesanal, em 1988, e uma segunda edição em 1994 —, o verso parece ganhar um pouco mais de fôlego, preservando a linha da ironia e do inusitado:

Inútil atirar
Espelhos contra a parede
Nem mesmo a palavra
Senha: matará tanta sede

Inútil devolver
Os ovos para a plateia
Nem mesmo o silêncio
Poço: fundo mais fundo do osso?

Inútil esperar
O fim da distância no cais
Nem mesmo a incerteza
Presa: será a mesma
Jamais
(CAETANO; CARNEIRO, 1994, [s.p.]

A inutilidade dos gestos, retomada a cada verso inicial das estrofes, compõe um ciclo metafórico do texto. Qualquer movimento se torna pequeno diante das possibilidades aventadas nos versos posteriores, mesmo porque todos os gestos são marcados pela revolta, pela rebeldia que acaba, na verdade, em si mesma. Atirar espelhos contra a parede, devolver os ovos para a plateia, esperar o fim da distância no cais, todos esses movimentos parecem vazios diante dos problemas colocados: a sede, o silêncio, a incerteza. O princípio do texto parte da movimentação dos atos anunciados para terminar na certeza da transformação. O poema se apoia na ação, no movimento, anti-estático, que aponta, a cada estrofe, para dentro de si mesmo: a palavra, o silêncio fundo entranhado no corpo, a incerteza de tudo.

Em *Babel* (1988), a preocupação com a criação poética, ou seja, a investigação da palavra em um exercício metalinguístico se torna uma das marcas mais evidentes, superando, nesse quesito, a obra anterior:

Só é o diabo
Entre as linhas tortas
Quem se importa
Com o que deus escreve
Se além de longe
O paraíso é breve?

E até o pensamento
Dádiva divina
Nos recria
A cada promessa
Pela nossa sede
Pela nossa pressa

Entre as linhas tortas
Quem se importa
Quem se atreve
Se além do risco
Há o vício de quem escreve?
(CAETANO; CARNEIRO, 1994, [s.p.])

A proposta do poema se dá logo de saída: as linhas tortas escritas pelo poeta. A partir de um adágio popular — Deus escreve certo por linhas tortas —, o texto problematiza a questão tratando da poesia. Pois, se o destino do poeta é ser esquerdo, torto, errado na vida, como é para muitos drummondianos, sua escrita também há de ser esquerda, torta e errada. De certa maneira, o texto inverte o adágio: se Deus escreve certo, “só é o diabo entre as linhas tortas”, ou ainda, só o diabo é que se importa com as linhas tortas que Deus endireita. E a inversão parece ser a aposta de Ana Caetano no texto, já que os últimos versos da primeira estrofe realizam também uma inversão no

âmbito religioso. Se há a concepção, comumente conhecida entre os cristãos, de que a vida mundana é breve e a morte chega cedo para anunciar a eternidade, os versos do poema apontam outro caminho: “além de longe, o paraíso é breve”⁵⁴. Há uma clara aproximação da figura do poeta ao perigo, ao mal, ao errado, ao torto e ao esquerdo, e os versos finais não só reiteram essa ideia como sugerem a permanência da postura. Apesar de todo o risco, a escrita ainda vale a pena.

A concepção dessas duas obras é uma opção hasteada pela poeta desde o princípio: a proposta plural e coletiva da poesia. Os dois livros, contendo poemas de Ana Caetano e Levi Carneiro, trazem um trabalho visual, a partir de desenhos, gravuras, colagens, símbolos, criados por artista convidado, que se liga invariavelmente aos textos em uma relação ora direta, ora sugestiva. Sendo assim, cada um dos livros acaba sendo construído a seis mãos, em um trabalho conscientemente coletivo.

O último livro de Ana Caetano, ainda no século XX, é *Quatorze*, dessa vez um trabalho solo, publicado em 1997. Talvez por não conter figuras, desenhos, colagens, ou seja, aspectos visuais como nas produções anteriores, essa obra estabeleça a marca da reflexão sobre a palavra e a vida com maior vigor. Um exemplo:

Drama barroco
Para M. D.

A vil serpente
Em verso seu semblante
E o mistério enfadonho
Do eterno significante

Mas meu coração sabe e entristece
A palavra é um bem medonho

Um novo tempo se avizinha
E meu olho não se sacia
De ver sob o sol de agora
A mesma melancolia

Mas meu coração sente e adivinha
No devir do tempo o deserto afora

Do paraíso brilha e fenece
A chama da passada glória
E o destino em pensamento
Atira pedras na memória

Mas meu coração pensa e esquece

⁵⁴ Há também um adágio latino – *ars longa, vita brevis* – que quer dizer “para tão longa arte, a vida é curta”. Mesmo que como uma música de fundo, a expressão refere-se também à enormidade da arte, da poesia, da literatura. A arte seria maior que a vida.

O paraíso é o esquecimento
(CAETANO, 1997, p. 23)

Há no texto um cotejo entre o passado e o presente. Uma constatação de novos tempos em uma comparação com o passado. Palavra e sentimento caminham juntos nessa avaliação de um passado que se já figura em um esquecimento, mas é resgatado pela poesia.

Retomando o vínculo que a poesia pós-1980 belo-horizontina mantém com o passado e suas marcas, com a tradição e o seu legado, encontramos vozes que estabelecem um diálogo, ou melhor, uma confluência entre os movimentos estéticos do século XX. Entre a herança do concretismo e a veia cômica de Leminski, encontra-se a poesia de Carlos Barroso⁵⁵:

Amor melindre nos lábios
Etílicos beijos, álibis da libido
Suor molhando os desejos
Você passeia em meus sentidos
(BARROSO, 1997, p. 5)

O poema apresenta logo a sua proposta: o trabalho das sensações pelas palavras. Sinestesticamente construído, a partir de imagens que se sobrepõem, deixa ao leitor o caminho corporal traçado: os lábios, o beijo, o desejo crescente junto à libido e suspende a gradação a fim de voltar-se para a reflexão sobre os sentidos. Bem ao gosto dos anos oitenta, o poema se desdobra de maneira rápida, tal como os sentidos trabalhados em seus versos.

O poema que dá título ao livro, “Poetrecos”, é, na verdade, um conjunto de pequenos textos, quase haicais, que giram em torno do fazer poético, ora com um humor cáustico, ora bastante amargo. O título aponta bem a proposta do poeta, em que a poesia se faz na relação com objetos outros, passíveis de um olhar lírico:

poesia são os avessos
adereços de bijuteria
o poeta é sua rima
de delicadas palavras ímã

⁵⁵ Carlos Antonio Barroso Mourão nasceu em Belo Horizonte (MG). É jornalista e poeta. Atualmente é comentarista político e apresentador e produtor do programa Cena Política e do jornal Redação BHNews, da BH News TV. Principais publicações: *Poetrecos* (Poesia Orbital, 1997); *Carimbalas*, livro-objeto (CemFlores, 2008); *Gelo*, móbile-poema (2008); *Sãos*, *Usura* e *Livraria*, (CemFlores, 2010) e *Futebol de Barro – 7 poemas de futebol&lirismo e 1 canção iconoclasta* (CemFlores, com lançamento virtual em outubro de 2014 e na Livraria Scriptum, em Belo Horizonte, em junho de 2015). No prelo, pronto para lançamento, *CunilínguaPátria*, latinha-de-vaselina-de-poesia, com 69 poemas (CemFlores).

*

poesia
 ando feito um pároco
 sem indulgências
 escrevo sobre sentimentos
 lá fora, atrás da porta, escuto o vento
 aqui dentro, sinto pororoca de alegria
 enquanto passo a faca, nesta porca, a poesia

*

dia passa, dia espelha
 dia espelha
 sol, lua e estrelas
 coloco óculos escuros
 p/ não ficar com a vista turva
 o trivial da poesia tritura-me
 (BARROSO, 1997, p. 19)

Outro nome que passeia conscientemente pelas vozes do passado e de lá retira matéria para a sua poética é Caio Junqueira Maciel⁵⁶. O que logo causa surpresa na leitura da obra deste poeta é seu fôlego. O termo não se refere, aqui, a poemas longos, mas à capacidade de escrita do autor. O número de poemas de *Sonetos dissonantes* (1980), *Felizes os convidados* (1985) e *Doismaisdoido é igual ao vento* (1997) é enorme. Caio Junqueira Maciel parece ser daqueles poetas febris, escritores tanto do momento quanto da reflexão, que tomaram a sério a expressão de Bandeira: “a poesia está tanto nos amores quanto nos chinelos”⁵⁷.

As obras figuram como irmãs na trajetória do poeta: na variedade dos temas, nos exercícios de experimentação, nos versos de circunstância, na reflexão sobre a poesia, no diálogo com outros poetas. Todas essas temáticas estão também sob o mesmo trato com a palavra: o caráter coloquial, o ritmo narrativo, o trocadilho, a piada, o chiste. O primeiro poema de *Felizes os convidados* (1985), escolhido não por acaso para abrir a obra, funciona como uma espécie de pórtico, anúncio e síntese do restante do livro e pode dar ao leitor grande medida da poesia de Caio Junqueira Maciel:

⁵⁶ Luís Carlos Junqueira Maciel (Caio) nasceu em Cruzília (MG) em 1952. cursou Letras na UFMG, é mestre em Literatura Brasileira pela mesma universidade. Professor, poeta e letrista. Principais publicações: *Sonetos dissonantes*, *Felizes os convidados* (1985); *Doismaisdoido é igual ao vento* (Horta Grande, 1997); *Era uma voz - Sonetos só pra netos* (Horta Grande, 2006). Publicou contos na antologia Coletivo 21, pela editora Autêntica. Em 2013, publicou o conto “Lelo & irmão” em nova antologia do Coletivo 21 pela Editora Miguilim. Publicou ensaios no suplemento literário de Minas Gerais. Compôs letras para composições musicais de Zebeto Correa e Newton Maciel Ribeiro.

⁵⁷ A expressão é de *Itinerário de Pasárgada*: “Assim, na companhia paterna ia-me eu embecendo dessa ideia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (BANDEIRA, 1984, p. 19).

1

De que é feita esta festa
senão de nomes e sons:
acordes tão dissonantes
(disso são feitas as manhãs
nas manhas boêmias dos galos
bebendo goles de aurora).

2

É no convés das conversas
nessa nave de amizade
que o vento em popa da festa
navega entre o cedo e o tarde
sem as âncoras do relógio
mas com a bússola das metáforas.

3

O anfbio anfitrião
que vive dentro da toca
desfaz-se de urso e voa
(alvíssaras de gaivota)
é a sombra que cintila
e o coração comemora.

4

Eis a causa da alegria:
felizes os convidados
para o seio da Senhora
Poesia.
(MACIEL, C., 1985, [s.p.]

Como se vê, o texto apresenta o título da obra e, metalinguisticamente, dá ao leitor marcas do que encontrará pela frente: sonoridade e palavra (“nomes e sons:/ acordes tão dissonantes”); diálogo com a poesia do século XX (“disso são feitas as manhãs/ nas manhas boêmias dos galos bebendo goles de aurora.”), na retomada dos conhecidos versos de João Cabral, de Ferreira Gullar, de Altino Caixeta e de tantos outros; efemeridade do tempo e da vida (“navega entre o cedo e o tarde/ sem as âncoras do relógio/ mas com a bússola das metáforas”); caráter plástico (“é a sombra que cintila/ e o coração comemora”); imagens disseminadas no ideário popular por uma tradição religiosa (“felizes os convidados/ para o seio da Senhora/ Poesia.”).

Do livro *Felizes os convidados*, destacamos o poema “o beco”:

Te encontrei há bastante tempo
num susto escuro de infância
e por ti transitaram fantasmas

e galoparam mulas acéfalas
e seios de domésticas eram domesticados.

Depois
te vi no espanto de poema
na solidão e nas cinzas das horas.

Agora
tornaste minha metáfora
meu horizonte natimorto
monturo de antigos anseios
contramão de meus sonhos
anti-rua
por onde conflui minha dor
meu impasse
minha impossível pátria.
(MACIEL, C., 1985, [s.p.])

De fato, o poema deixa claro o diálogo com Manuel Bandeira (“te vi no espanto de poema/ na solidão e nas cinzas das horas”) e a dimensão temática que explora: a impotência diante da parede/beco emparedado. O beco parece ser um depósito de lembranças, sonhos e desejos do passado, mas, no presente, figura como a “anti-rua”, na impossibilidade de transpor seus muros e ser algo além de muro. Diante disso, o poeta se vê confinado na metáfora única que pode elaborar: o poema. A exposição, de maneira declarada, de suas leituras eletivas é uma estratégia frequente. Inúmeros outros textos apresentam não só nomes de poetas, como Drummond, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Guimarães Rosa e Gilberto Mendonça Teles, como também versos citados desses mesmos artistas em dedicatórias e alusões. Interessante observar também o diálogo que Caio Junqueira Maciel estabelece, especificamente, com poetas mineiros e belo-horizontinos: Affonso Romano de Sant’Ana, Affonso Ávila, Antônio Barreto, Adão Ventura, Libério das Neves, Ronald Claver e também com o músico Milton Nascimento.

Além da já mencionada preocupação com a poesia de seu tempo, por meio da inserção de nomes e versos de poetas mineiros e belo-horizontinos, Caio Junqueira faz dessa temática a reflexão poética em seu livro *Doismaisdoido é igual ao vento*:

Merdalinguagem

Chega de escrita elíptica
De haicai sofrendo prisão de ventre
Chega de meias palavras
E de intermináveis jogos de xadrez
Quero não a fácil disenteria
Mas o buquê da poesia

Em lugar do bilboquê da sensaboria
 Pois fazer poema tornou-se pescaria
 Sem peixe nem boemia
 Só com iscas e linhas em confraria
 Então chega de laboratório
 Mas nada de vomitório
 Poesia não é ambulatório
 Ou conversa de observatório
 A poesia pode ser o escritório
 Mais a vida, esse fruto provisório.
 (MACIEL, C., 1997, p. 53)

O poema apresenta uma de nossas preocupações na pesquisa: as estratégias trabalhadas à exaustão pelos poetas do fim do século, como o poema-piada, as brincadeiras inteligentes, os haicais, exercícios que levam a poesia a uma espécie de prisão de onde nada se tira, a não ser a consciência de que um caminho novo deve ser proposto. Como se vê, os muitos índices dos movimentos que marcaram o século XX (Modernismo, Concretismo, Poesia Marginal) são assimilados, naturalizados e expostos à escrita própria de cada poeta no fim do século. De certa forma, parece ser seguro caminhar por essas trilhas já desbastadas e sinalizadas pelos poetas do passado, ao mesmo tempo que indica a necessidade de se buscar outros campos, novos horizontes.

Ainda no terreno do lirismo confessional e do coloquialismo, figura a poesia de Alícia Duarte Penna⁵⁸, também participante da cena literária belo-horizontina nas décadas de 1980 e 1990, publicando seu livro em 1984, *Duo terno e gravata*, juntamente com Júlio César Vitorino, em uma edição independente, como foi frequente no período, tanto a parceria quanto a publicação independente. Do livro mencionado, transcrevemos um poema para apreciação:

Cactus

Minha voz é fina como um caco de vidro.
 Tenho um modo de dispor do ponto final
 que maltrata os outros.
 Desafinada e intratável
 quando declaram amor por mim
 amarro mãos e pés
 arrumo dor de cabeça ou pernas
 e caio estatelada na cama.
 Às vezes me recupero.
 Às vezes nunca.
 (PENNA, 1984, [s.p.])

⁵⁸ Alícia Duarte Penna nasceu em Belo Horizonte (MG) em 1962. Arquiteta, mestre e doutora em Geografia Urbana pela UFMG. É escritora, tradutora e professora universitária. Principais publicações: *Duo terno e gravata* (edição independente, 1984); *Espelho Diário* (EDUSP/Ed. UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2008); *Quarenta poemas e dez* (Editora Scriptum, 2012).

As apropriações do amor constroem-se no poema de maneira inusitada, abordando aspectos do universo feminino. A partir de um autorretrato, a voz do texto exprime sua relação com o outro e sua maneira de lidar com a relação amorosa. Aquilo que seria o comportamento diante de uma declaração de amor se revela singular no tratamento poético dado pela autora. A figura feminina cunhada em uma tradição — a mulher lânguida, suspirante e apaixonada diante de uma declaração — adquire sintomas de doença (“arrumo dor de cabeça ou pernas/ e caio estatelada na cama”), retomando, pelo avesso, o sentido da paixão, o *pathos*, na essência da expressão, que a deixa “doente” de amor. Os dois últimos versos marcam a importância da experiência, que é retida de maneira permanente, no eu-lírico e nos versos (“Às vezes me recupero,/ Às vezes nunca”).

Também se apresenta na poesia de Alícia Duarte Penna a metalinguagem, tão presente, insistimos, na poesia dos anos 1980 e 1990. Como no poema “A poesia fabulosa”, também de *Duo terno e gravata*:

senhores e senhoras venho através desta persiana
informar que a poesia e o afeto que se encerra
pediu licença para se ausentar
sabe-se lá por quantos segundos vírgulas milênios

(senhores, acreditei no que ouvis!)
hein? A poesia retorceu a ponta da camisa

olhou com olhos de sabão de coco
abandonou o seguro lar nas empoeiradas estantes
da casa do meu avô e pediu licença.

Pediu licença e lá se vai
rebolando sua penca de palavras
à Carmem Miranda.
(PENNA, 1984, [s.p.])

A poesia é tratada sob o viés do cotidiano, em uma linguagem irônica. Parodiando uma linguagem retórica (“senhores e senhoras/ venho...”) de um discurso patriótico como o encontrado no “Hino à bandeira” (“o afeto que se encerra”), o poema anuncia sua opção pelo cotidiano, por Carmem Miranda. A voz anuncia a saída da poesia e do afeto, mas é na própria presença que ela se constitui. A persiana, o tempo que passa nos segundos, nas vírgulas, a ponta da camisa, o sabão de coco, as estantes, o avô, em suma, o lar recheado de cotidiano se anuncia pela poesia, rebolante nas palavras como a dança de Carmem Miranda.

Dentro do recorte histórico aqui pretendido, Fabrício Marques⁵⁹ participa da poesia de Belo Horizonte com o livro *Samplers*, de 2000, título que, de antemão, anuncia a proposta do poeta: o trabalho musical com as palavras. Como uma espécie de epígrafe/explicação, apresenta-nos os lugares visitados nas páginas seguintes:

SAMPLE – Apropriação, colagem musical, empréstimo, cópia eletrônica de trechos de músicas alheias, técnica utilizada por DJs e compositores.
(MARQUES, 2000, p. 7)

A obra apresenta três divisões: “Abertura”, “Duelo” e “Diversos”. Destacamos o seguinte poema, de “Duelo”, para uma exemplificação da poética de Fabrício Marques:

Infinitamente Ícaro

Acordei de manhã
Rufar repique rataplã

Tinha festa no céu
Faísca fagulha fogaréu

Meus olhos estavam em brasas
A festa vinha por outros sentidos

Eu era um cego com asas
E, cego, roubaram-me o céu

Não é por falta de céu
Que vou deixar de voar

O voo, esse, começa agora:
Acessível à aurora.
(MARQUES, 2000, p. 27)

A entrada nesse texto é sensorial. O segundo verso, “Rufar repique rataplã”, remete o leitor, sonoramente, à imagem evocada no título: Ícaro e suas asas. A partir daí, o texto torna-se uma festa dos sentidos: audição, visão e tato mesclam-se na

⁵⁹ Fabrício Marques de Oliveira nasceu em Manhuaçu (MG) em 1965. Formado em Jornalismo pela UFJF, é mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Literatura Comparada, ambos os títulos pela Faculdade de Letras da UFMG. Principais publicações: os livros de poesia *Samplers* (Relume Dumará, 2000); *Meu pequeno fim* (Scriptum, 2002) e *A fera incompletude* (Dobra Editorial, 2011 – resultado do Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística Categoria Criação Literária, Funarte, em 2008, esse livro foi finalista dos prêmios Portugal Telecom e Jabuti em 2012); o ensaio *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski* (Autêntica, 2001); o livro de entrevistas com poetas contemporâneos: *Dez conversas* (edição bilíngue português/espanhol, Gutenberg, 2004). Também escreveu os livros infantis: *Pequeno livro dos recordes* (Aaatchim!, 2013), *O zoológico da Sofia* (Aaatchim!, 2013). Organizou as edições de *Sebastião Nunes* (UFMG, 2008) e *De papel passado: poemas de Libério Neves* (UFMG, 2013). Seu trabalho mais recente foi o livro-reportagem *Uma cidade se inventa - Belo Horizonte na visão de seus escritores* (Scriptum, 2015).

vertigem do voo cego rumo à aurora, no caso, rumo à própria poesia. A queda sugestivamente anunciada pelo título é momentaneamente suspensa para o voo que se dá pela palavra poética. O poema é a momentânea salvação, sublime, sensível à aurora. Do livro *Samplers* é também o imagético e intertextual poema abaixo:

Nascer é muito comprido

Quando eu nasci
 Nem um anjo torto
 Desses que vivem na sombra
 Nem um anjo esbelto
 Desses que tocam trombeta
 Nem um anjo muito louco
 Com asas de avião
 Nem um anjo safado
 Chato querubim

Surgiu-me, no meio de tantos
 Serafins, um estranho ser
 Equilibrando-se entre a vaga
 Literatura e os poemas com defeito

Primeiro anunciou: *não há nada a dizer*
Embora nada tenha sido dito
 Disse depois, principalmente:
Tudo já foi dito, inclusive isto
 Então saiu, meio sem jeito
 Com passos desencontrados

No torvelinho dos séculos
 Minha voz é um eco
 Dentro do silêncio de um eco
 Em outros ecos desdobrado
 (MARQUES, 2000, p. 54)

O poema dá continuidade a uma linha de textos que celebrou, dialogando ou parodiando, o “Poema de sete faces” de Drummond, emparelhando com Chico Buarque em “Até o fim”, na veia cômica e trágica de sua música, Adélia Prado, em “Com licença poética”, a palavra feminina, e “Let's Play That”, de Torquato Neto, que renderam homenagem ao poeta itabirano. Fabrício Marques deixa no poema também o seu quinhão, afirmando-se como mais uma voz e promove novo alento à poesia. Se Chico Buarque reafirma o destino torto que o anjo lhe reservou e Adélia Prado idealiza uma figura máscula e imponente, marcando um caráter positivo, Fabrício Marques não recorre nem a um nem a outro, mas descreve sua voz modestamente como um “eco/ dentro do silêncio de um eco/ em outros ecos desdobrado”. A referência ao “anjo com

asas de avião” no poema de Fabrício Marques é feita ao poema “Anjo”, de Sidnei Olívio:

Quando nasci, um anjo torto, manco
quase morto, veio ler a minha mão.
Era um anjo muito torto, torto, torto,
mas era muito diferente, é claro
do anjo de Drummond.
Era um anjo bem barroco
rouco, rouco, rouco
com asas de avião...

Era um anjo disfarçado
pirado, endiabrado,
era um anjo beberrão...
Era um anjo muito pouco
louco, louco, louco,
solto na imensidão...
herói, cruel, tarado
um anjo gavião.

E eu caí na ribanceira
num tropeço da fogueira
me esborrachei no chão...
Na pista do aeroporto
foi onde acharam meu corpo
sobre um rastro de avião...
Não sei o que aconteceu
mas acho que esse anjo era eu...
Ficou uma pena no chão.

Era um anjo mascarado
Era um anjo cartomante,
um cigano, um farsante
não sacava de ler mão...
Era um anjo incompetente,
vilão, indiferente,
não me disse nada não...
(OLÍVIO, 1985, p. 17)

Além do caráter musical, o livro de Fabrício Marques deixa entrever, como tema de fundo, uma opção pela claridade, pelo brilho, pela luz que revela, o que pode ser percebido em alguns desdobramentos e metáforas, como a do dia que nasce, a aurora, tomada como índice positivo, em uma luta contra a escuridão, as trevas, a noite, índices negativos. Como podemos observar nos versos seguintes:

Pelas palavras que o tempo
cuida de explodir nos muros
deixe tudo como está: melodia
está nos olhos: corta.

não corta: tremeluzente
 espera o novo dia nascer
 (MARQUES, 2000, p. 15)

Ou ainda:

deixe tudo como está:
 basta que me toques
 com olhos de sonhos
 que não param de bastar
 espera: avança contra o escuro
 (MARQUES, 2000, p. 17)

A partir de *Samplers*, Fabrício Marques intensifica sua atividade poética, principalmente com seu livro *A fera incompletude*, de 2011, buscando também parcerias na música, além de contribuir com sua pesquisa sobre poesia e a cidade de Belo Horizonte. Nesse sentido é que publicou, no presente ano desta pesquisa, a obra *Uma cidade se inventa*, livro que se configurou como importante referência para nossos estudos e para as artes produzidas em Minas Gerais. Poeta de fôlego e intensidade oferece, e parece que oferecerá ainda mais, versos de qualidade na permanente e necessária construção da literatura brasileira. Sobre Fabrício Marques escreveu André di Bernardi Batista Mendes:

A poesia de Fabrício, o tempo dele, o seu espaço, as suas águas ampliadas não deixam margens e boias: é agora. Por isso li a palavra batalha. Por isso, talvez, aquela ferida aberta, aquela fereza encardida, aquele sol, branco, preto, encarniçado, que se desdobra de cada poema. De outonos, de praias, de crótalos, de atracadouros, de notícias (...). a falta de ar favorece o peito e as palavras (MENDES, 2011, p. 4).

A exploração consciente e declarada do universo musical também é a proposta de Kiko Ferreira⁶⁰ em seu livro *Belo Blue*, de 1997. Poemas curtos, rápidos e intensamente imagéticos se ligam ao trocadilho, à ironia, lembrando os poemas pílula, os poemas-piada da geração heroica de 1922 do Modernismo:

I

⁶⁰ Eustáquio Ferreira Neto (Kiko Ferreira) nasceu em Belo Horizonte (MG) em 1959. Formado em Ciências Contábeis pela PUC-MG, onde estudou também Administração de Empresas. É radialista, crítico musical, diretor artístico de rádio e TV, curador de projetos culturais, poeta, letrista e atual diretor de produção musical da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Principais publicações: *Cordiana* (edição do autor, 1982), *Belo blue* (Poesia Orbital, 1987), *Cio em setembro* (edição do autor, 1989), *Beijo noir* (edição do autor, 1996), *Solo de kalimba* (Scriptum, 2003), *Set* (Scriptum, 2007), *Musikaligrafia* (Scriptum, 2011) e *Pó de pedra* (edição do autor, 2013).

se a linha do horizonte
 costurar um blues
 a corda de aço
 deixa cicatriz

se a alma da cidade
 revelar um blues
 a porta da estrada me deixa feliz
 (FERREIRA, 1997, p. 27)

Novamente a cidade de Belo Horizonte é uma preocupação para os poetas: seu horizonte, sua música, suas possibilidades e também o seu sofrimento. O poeta se vê feliz diante da estrada, da “caminhada”, mas leva consigo cicatrizes, marcas da cidade, pois essa não deixa passar ileso aquele que resolve se deter, refletindo, em suas ruas, contemplando-a. Marcando o comportamento de um tempo, o poeta também arrisca a sua definição de uma geração:

IV

sou capaz
 de arriscar
 em mesa de bar

o desatino
 a fantasia
 a única e certa
 verdade
 de uma geração
 (FERREIRA, 1997, p. 30)

O poema é de 1997 e revela, em seus poucos versos, o sentimento de uma geração que viu de muito perto as provocações participativas e políticas dos anos setenta e se vê às voltas com o *non sense* da geração pós-1980. O grito de guerra e a resistência ficam atrelados ao desatino, à fantasia, em uma mesa de bar, lembrando também os desdobramentos da contracultura da geração anterior. Misturam-se no poema a consciência do passado e uma leitura do presente.

Também com versos curtos e rápidos se pronuncia a voz de Teodoro Rennó Assunção⁶¹ em seu livro *Restolho & Necrológio* de 1997. Na obra, o momento fugaz, o

⁶¹ Teodoro Rennó Assunção nasceu em Belo Horizonte (MG) em 1961. Graduado em Letras pela UFMG, é mestre em Letras Clássicas pela USP e doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. É professor Associado de Língua e Literatura Grega Antiga na Faculdade de Letras da UFMG; escritor dileitante e poeta bissexto. Principais publicações: *Ociografias* (edição independente, 1993); *Restolho & Necrológio* (Poesia Orbital, 1997); *Ensaios de escola* (7Letras, 2003); *Autociografias* (Scriptum/Tessitura, 2006); *Extra-vacâncias* (Tessitura, 2008) e, como coeditor, o livro *Ensaios de retórica antiga* (Tessitura, 2010).

provisório, a ironia e o cotidiano se mesclam em instantes de luz, por vezes guiados por sensações da voz poética em uma observação de si e de seu exterior, como nos versos:

repouso no marulhar da
descarga:
balançar de barcos no porto,
langor de sol na pele
água depois cobrindo areia.
(RENNÓ, 1997, p. 14)

O texto abre ao leitor suas múltiplas possibilidades e a sugestão, como essência do verso de Teodoro Rennó, acaba intensificando as associações. O mesmo acontece em:

sangue enfermo,
cansado cérebro,
sono, amargura.
um engov, sorrisos.
(RENNÓ, 1997, p. 8)

O mínimo que contém o máximo, a palavra poética em sua potencialidade sugerindo pluralidade de sentidos. A palavra poética como reveladora de uma realidade falseada no comportamento, a dor e angústia são mascaradas, comprimidos de promessa para uma possível convivência. Paliativos para a vida: o álcool e o remédio. Seus versos são plasticamente imagéticos, a palavra evoca de imediato a sua imagem e só depois do texto lido e relido é que o leitor vai compondo seu caminho e o texto ganha em força e movimento, desconstrução e construção, como bem diz Ana Caetano na orelha do livro:

Teodoro é um ilusionista: constrói seus poemas entre a erudição e a brincadeira; depois destrói seus vestígios num movimento precisamente calculado para nos retirar do transe. Seus poemas, ao final dessa aventura dupla, se apresentam como um *ready-made poético* — prontos para a retina mas perturbadores para a razão.
(CAETANO, em RENNÓ, 1997, [orelha do livro])

Isso também se dá no campo do erotismo que, como outros poetas de sua geração, Teodoro Rennó visita:

Amor (2º round)

Efêmero cogumelo
Antecipando soluços.

O que há de ser
Como passado.

Cópia descorada,
Círculo fechado.
(RENNÓ, 1997, p.10)

O desenho do amor aí colocado é de um círculo vicioso do qual não há escapatória. Os tempos — presente, passado e futuro — se misturam numa repetição interminável. O amor é como uma droga alucinógena e o seu torpor sempre antevê a ruína. Um amor se vê no outro como cópia descorada, uma foto de outro tempo. Se as personagens mudam, o quadro é o mesmo. Como no poema de Kiko Ferreira, o texto aqui é formulado sob uma ótica que resgata o espírito de um passado cultural ainda recente, ligando-o à consciência fragmentada do presente, em um movimento que remete o amor sempre à queda, como também acontece nos versos de Simone de Andrade Neves⁶²:

O coração como engrenagem
uma passarinha voava
um passarinho olhava
a gravidade do ar acabou

passarinho ficou flutuando
passarinha caiu de amor.
(NEVES, 1994, p. 59)

O tom coloquial novamente faz lembrar os poetas marginais da década de 1970 e retirar do cotidiano, da vida natural, o quinhão de poesia parece ser a proposta da poeta. O caráter lúdico do texto se dá pelo jogo entre o masculino e o feminino e a tradição do amor que coloca o elemento feminino, no caso a “passarinha”, em uma dimensão sensível do sentimento, aquela capaz de sentir com maior força, tanto que “cai”, o amor.

Simone também revisita a clássica forma do soneto em versos solenes:

Soneto para a nova trajetória de um homem só

Cai um dia em que foi difícil falar em desejos.
E a noite cobre o tempo-solidão.
E as estrelas ofuscam lágrimas passadas
Cintilando todo sentimento exposto em vão.

Um amanhecer de alegria carolina
Faz com que o dia expanda luz
E ilumine, enfim, a alma chorosa

⁶² Simone de Andrade Neves nasceu em Belo Horizonte (MG) em 1974. É advogada. Principais publicações: *O coração como Engrenagem* (edição do autor, 1994); *Coleção Leve o Livro*, (2015); *Corpos em Marca* (Scriptum, 2015); *Pelada Poética* (Scriptum, 2010 e 2014).

E doura, brilhante ouro, a solidão.

És tu, coração (im)próprio meu
Que expandiste todo esse amor
Ora, agora o que resta é viver.

És tu, coração (im)próprio teu
Que caíste todo em cacos
Ora, agora. Sede humano.
(NEVES, 1994, p. 54)

Elaborando um possível diálogo com o coração, o texto revisita uma das célebres querelas da humanidade: a oposição, ou a diferença, entre razão e emoção. A voz no texto se alterna entre a reflexão dos efeitos causados pelo coração no pretérito e a racionalização do presente. A trajetória, explicitada no título, exhibe, no decorrer do texto, a consciência do homem em relação aos seus sentimentos, ao coração, atribuindo-lhe assim uma condição humana. Ou seja, a verdadeira humanidade reside nessa mesma dualidade: a eterna transição entre a razão e a emoção. O caminho do homem se traduz em percepção de suas falhas, finitudes e incompletudes. Chamamos a atenção para o adjetivo “carolina”, calculadamente escolhido para representar a ideia vegetal da estrofe. Segundo Houaiss, *carolina* designa: “árvore da fam. das leguminosas, subfam. mimosoídea, de flores amarelo-pálidas, favas estreitas e falcadas e sementes vermelhas, muito duras e lustrosas; manjelim, tento-carolina” (HOUAISS, 2009, p. 409). Os versos finais, por associação, lembram toda uma tradição da “superação”, cantada, por exemplo por Manuel Bandeira no poema “Gesso”⁶³

Diferente da poesia dos demais poetas é a de Ricardo Aleixo⁶⁴. Sua estreia se dá com o livro *Festim*, em 1992, e, em 1996, em parceria com Edmilson Pereira, publica *A roda do mundo*. Tratando das matrizes do universo afrodescendente, o poeta apresenta uma perspectiva do sagrado como elemento construtor de uma identidade individual e coletiva. A obra perpassa o mundo dos bantos e iorubás, orixás e orikis, poeticamente tratados em uma realidade cotidiana, refletindo uma forma de relação de um povo

⁶³ Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova— O gesso muito branco, as linhas muito puras, —/Mal sugeria a imagem de vida/(Embora a figura chorasse)./Há muitos anos tenho-a comigo./O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja. /Os meus olhos, de tanto a olharem,/Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico./Um dia mão estúpida/Inadvertidamente a derrubou e partiu./Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha que chorava. /E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina.../Hoje este gessozinho comercial/É tocante e vive, e me fez agora refletir/Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu. (BANDEIRA, 1993, p. 117).

⁶⁴ Ricardo José Aleixo de Brito nasceu em Belo Horizonte (MG) em 1960. É poeta, músico, produtor cultural, artista plástico e editor. Autodidata, atua em diversas áreas, sobretudo nas poéticas experimentais com a voz. Principais publicações: *Festim* (Oriki, 1992); *A Roda do Mundo*, com Edmilson de Almeida Pereira (Mazza, 1998); *Quem Faz o Quê?* (Editora Formato, 1999); *Trívio* (Scriptum, 2001); *Máquina Zero* (Scriptum, 2003); *Modelos Vivos* (Crisálida, 2010) e *Mundo Palavreado* (Peirópolis, 2014).

consigo mesmo e com sua cultura, sua autoimagem. Para o autor, o sagrado é mutável e, conseqüentemente, a maneira de percebê-lo também se modifica, identificando um caráter humano nessa leitura. Os valores expressos estão ligados à felicidade e ao sofrimento, às vitórias e às derrotas, às glórias e aos insucessos, aos mistérios da criação do mundo e de seu governo, ao destino dos homens, mulheres e crianças. Em sua busca de evitar o mal que está sempre a ameaçar, como a pobreza, a perda dos bens materiais e de posições sociais, a derrota em face do adversário, a infertilidade, a doença e a morte.

CINE-OLHO

Um
menino
não.
Era mais
um
felino,
um
Exu
afelinado
chispando
entre
os carros
-
um
ponto
riscado
a
laser
na
noite
de
rua
cheia
-
ali
para
os lados
do
mercado

(ALEIXO; PEREIRA, 1996, p.35)

Inserindo a cultura africana na contemporaneidade — e percebendo-a como atemporal — o poema trabalha com a velocidade, o ritmo e a imagem à maneira cinematográfica, como o próprio título “Cine-olho” já nos sugere. A cadência da leitura permite ao leitor visualizar esse menino/exu que corre por entre os carros, entre as gentes, apinhados no centro da cidade.

Desde sua estreia, Ricardo Aleixo vem marcando o seu trabalho com um processo cuidadoso de investigação do universo performático. Corpo, texto, voz e tecnologia são instrumentos utilizados pelo poeta e performer, que tem os poetas do Concretismo como declarada influência. Tomamos a definição de “performer” atribuída a Aleixo pela pesquisadora, já mencionada aqui, Prisca Agustoni Pereira, em seu artigo “Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo”:

O perfil de performer contemporâneo com o qual se apresenta Aleixo consiste, segundo o próprio autor, em gerar efeitos high-tech mediante o emprego de recursos low-tech. Dito de outro modo, Aleixo trabalha, sobretudo, com os recursos do próprio corpo, em particular a voz, um manto pintado reproduzindo as letras de um poema, que ele “veste” cobrindo o seu corpo, e aparelhos como microfone e vídeo que, dado o rápido avanço da tecnologia, parecem menos complexos. Contudo, Aleixo trabalha intencionalmente com estes elementos, de maneira que a partir dos recursos do corpo (vinculados às práticas tradicionais de outros performers, tal como os trovadores medievais), associados a alguns aparelhos eletrônicos, se habilita a gerar, no decorrer da performance, efeitos semelhantes àqueles extraídos dos mais sofisticados aparatos da tecnologia moderna. (PEREIRA, P., 2009, p. 13)

Com essa postura, Ricardo Aleixo consegue, ao mesmo tempo, dialogar com a tradição — o passado cultural místico e mítico — e a contemporaneidade — os aparatos tecnológicos que utiliza para apresentar os seus versos, sua poesia. Poeta de muitos recursos, apresenta em seus textos grande força social e sua poesia tem se destacado na cena literária desde a sua estreia, com uma ressonância nacional e, por vezes, também internacional, o que se comprova nas antologias referenciadas nesta pesquisa.

Retomando uma das linhas de força poética que será abordada em detalhe no próximo capítulo, temos a poesia de Thaís Guimarães⁶⁵, que se sente bem à vontade para tratar do universo amoroso, erótico e feminino em seus versos. Para análise e uma maior observação de sua linguagem, retiramos de seu livro *Jogo de cintura*, de 1982, o poema “Feminina”:

⁶⁵ Thaís de Carvalho Guimarães nasceu em Fortaleza (CE) em 1961. É formada em Letras pela UFMG. Algumas de suas publicações: *Jogo de Cintura* (Dubolso, 1 ed. 1983 e 2 ed. 1984); *Dez Pretextos para uma Noite de Solidão* (Editora Gatinhos, 1983); *Bom dia, Ana Maria*, livro infanto-juvenil que recebeu o Prêmio Jabuti de melhor produção editorial infantil de 1998 e foi adotado pelo MEC para as escolas da rede pública em várias cidades do Brasil (Vigília, 1987); *6 Poemas* (Poliedro, 2012); *Nuanças*, pôster-poema (Dubolso, 1982); as antologias *10 poetas em volta da mesa* (edição independente, 1984) e *Taquicardias* (Dubolso). A poeta também publica esporadicamente seus poemas nos seguintes jornais: Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG); Suplemento Literário do Estado de São Paulo e Caderno de Cultura do Jornal Estado de Minas.

Feminina

Em dia fértil
 Desperto férvida
 Cheirando frasco
 Fazendo versos
 Desperto fútil
 Tecendo fios
 Desenhando fetos.
 (GUIMARÃES, 1982, p. 9)

O primeiro verso do texto já anuncia o trabalho da poeta, que se verifica em vários outros poemas, com as possibilidades da linguagem, com a ambiguidade da palavra poética. “Em dia fértil” tanto traduz um dia de produção/criação/trabalho, quanto pode se referir à condição de mulher declarada no título do poema: “Feminina”. Essa mesma operação se desdobrará nos versos seguintes em que a criação/produção se dá pela própria feitura dos versos, bem como a construção de uma identidade feminina, que retoma uma imagem da tradição ocidental no verso “tecendo fios”: é Penélope que deseja enganar seus pretendentes, enquanto espera seu amado Ulysses, tecendo uma mortalha para seu sogro Laertes, uma imagem retomada reiteradamente na arte ocidental. O poema todo circula e adentra esse universo estritamente feminino: a fertilidade do primeiro verso; o desejo contido em “desperto férvida”; a sensibilidade olfativa em “cheirando frasco”; a espera em “tecendo fios”; a maternidade em “desenhando fetos”.

Outro poema do mesmo livro e da mesma esfera íntima do poema anterior é “Presença”:

Presença

Teu retrato me persegue
 Às vezes o alcanço e retalho
 Noutras, fico dias a remontá-lo

Teu retrato é o melhor quebra-cabeça
 Nas horas de vadiagem
 E o único observador
 De minha profunda intimidade
 (GUIMARÃES, 1982, p. 23)

O jogo nesse texto se revela pela desconstrução e reconstrução imagética, o retrato que persegue, mas que é retalhado para de novo perseguir a voz poética. Como numa obsessão amorosa, no ápice da idealização, em que o amante monta e desmonta seu objeto amoroso para o prazer de tê-lo ali, constante, admirado, e nele perceber suas ações, revelar-se e se mostrar na intimidade. No entanto, o objeto amoroso é apenas

uma imagem, uma criação, um retrato. Nesse jogo, a voz poética apresenta sua força criadora — da imagem, da desconstrução e construção —, mas também a impossibilidade de concretizar a relação amorosa com o seu objeto de admiração.

Finalizando o passeio panorâmico pela linguagem desses 26 poetas, temos a lírica de Camilo Lara⁶⁶. Com uma poética abertamente metalinguística, esse poeta faz parte, juntamente com Marcelo Dolabela, Adriana Versiani, Carlos Augusto Novais, entre outros, de um dos grupos realizadores de movimentos, diálogos poéticos e jornais literários de Belo Horizonte nas décadas de 1980 e 1990. Em 1997, Lara publicou, em parceria com Adriana Versiani, o livro *Dentro/Passa*, e dele retiramos alguns textos para exemplificarmos como se revela a feição de sua poesia:

Um livro

a palavra inicial
contempla a tarde
recolhe as vírgulas
sussurra ao pé do ouvido

a palavra inicial
encara o verbo
atinge a interrogação
manda bilhete para o amigo

a palavra inicial
é datada
revira
como pode se virar.
(VERSIANI; LARA, 1997, p. 20)

Esse poema tematiza o próprio poetar e os versos são a construção passo a passo do *leitmotiv* do texto. Como se representasse desde a concepção da ideia, ou inspiração, como alguns preferem, até a concretização da palavra que se cristaliza no papel e se torna “datada”, transformada em texto, “revira” e “se vira” num poema. O título se torna assim uma chave de leitura: é o resultado final que expõe sua arquitetura, seu processo

⁶⁶ Camilo Rogério Lara Guimarães nasceu em Itaguara (MG) em 1959. É graduado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e mestre em Ciências Sociais pela PUC de São Paulo. É professor de Sociologia do CEFET-MG e editor de publicações literárias. Principais trabalhos: Projetos literários do Grupo Dazibao (1980-1981; 1993 a 2008); Itinerários - A Poética do Coletivo em Divinópolis (2005); livros de poesia, todos edições do próprio autor: *Prelúdio Penetrável* (1984); *Dentro Passa* (1997) e *Atravessar* (2015). É coeditor das seguintes publicações: Coleção Poesia Orbital (1997); Revista Ato (2004-2009) e jornal DezFaces (2010 a 2012).

de construção. Diferentemente é o poema “As coisas”, que lembra Carlos Drummond de Andrade em “O mundo é grande”⁶⁷ e também em “Sentimento do mundo”⁶⁸:

As coisas

Onde cabe o sentimento
Do mundo
Onde cabe o sentimento
Do fundo
Do coração
Em qual esquina guardas
Teu segredo
Em qual janela descerras
Nossa memória
Que fundas poças
Em dia de temporal.
(VERSIANI; LARA, 1997, p. 21)

De maneira oposta ao poema anterior, “As Coisas” nomeia justamente aquilo que não poderia por definição ser chamado de coisa, objeto palpável e visível. O que o poema tenta abordar e delimitar são sentimentos, coletivos e individuais, segredos e lembranças, guardados ou escondidos. Qual o lugar, qual o espaço ideal para essas “coisas”? Se em Drummond o amor é delimitado gradativamente por uma janela, pelo mar, pela cama e pelo ato de beijar — o que paradoxalmente impossibilita a sua delimitação —, em Lara a possibilidade de delimitar sentimentos é ainda mais imprecisa. Na poesia de Camilo Lara, tal qual em Drummond, a metalinguagem e o erotismo são também temas caros, revisitados frequentemente.

Com esse apanhado dos poetas feito em panorâmica neste capítulo, pretendemos, durante a exposição e análise, apresentar, com suas marcas idiossincráticas, os nomes que formaram a cena poética de Belo Horizonte nas décadas de 1980 e 1990, bem como algumas relações estabelecidas com a tradição poética de todo o século XX. Com mais ou menos publicações, o grupo aqui recolhido e analisado construiu (e constrói) uma parcela da literatura brasileira desse tempo e constitui importante produção, concedendo à nossa literatura ânimo e talento. Depois desse

⁶⁷ O mundo é grande e cabe/ nesta janela sobre o mar./ O mar é grande e cabe/ na cama e no colchão de amar./ O amor é grande e cabe/ no breve espaço de beijar (ANDRADE, C., 1997, p. 19).

⁶⁸ Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo,/ mas estou cheio de escravos,/ minhas lembranças escorrem/ e o corpo transige/ na confluência do amor.// Quando me levantar, o céu/ estará morto e saqueado,/ eu mesmo estarei morto,/ morto meu desejo, morto/ o pântano sem acordes.// Os camaradas não disseram/ que havia uma guerra/ e era necessário/ trazer fogo e alimento./ Sinto-me disperso,/ anterior a fronteiras,/ humildemente vos peço/ que me perdoeis.// Quando os corpos passarem,/ eu ficarei sozinho/ desfiando a recordação/ do sineiro, da viúva e do microscopista/ que habitavam a barraca/ e não foram encontrados/ ao amanhecer// esse amanhecer/ mais que a noite (ANDRADE, C., 2001, p. 133-134).

panorama expositivo e analítico, apresentamos, a seguir, as principais forças dessa poética a partir dos caminhos insistentemente visitados pelos poetas.

CAPÍTULO 3: AS FORÇAS DA POESIA BELO-HORIZONTINA NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990

Amar se aprende amando
Sem omitir o real cotidiano
também matéria de poesia

Carlos Drummond de Andrade

Durante o convívio, leitura e análise dos textos belo-horizontinos produzidos nas décadas de oitenta e noventa, certas obsessões e caminhos poéticos ficaram evidentes e foram frequentemente traçados pelos poetas apresentados no capítulo anterior. Dentre eles, destacamos as linhas temáticas que, a nosso ver, constituem forças representativas da poesia no período: a reflexão sobre a própria poesia — a metalinguagem —, a dimensão corporal — o erotismo — e a referência ao espaço — a cidade. Escusado dizer que essas denominações, de início tão amplas e genéricas, acabam se desdobrando em muitas outras a partir das particularidades de cada poeta. Reiteramos que as temáticas encontradas se apresentam de inúmeras formas poéticas, ora estabelecendo uma comunicação com as vozes das principais correntes do século XX (o Modernismo, o Concretismo e a Poesia Marginal), ora apontando novo caminho no diálogo estreito com a contemporaneidade, como já apresentado no capítulo anterior, mas não pretendemos realizar um estudo verticalizado nessa abordagem, já que isso demandaria outra perspectiva e a escrita de outros capítulos com tratamento mais teórico dos temas. O que propomos neste capítulo é uma amostragem das temáticas mais recorrentes abordadas pelos poetas que acabam compondo um interessante *corpus* a ser lido e que pertencem também a outras épocas, em uma linha de continuidade da poesia. Reforçando o que foi dito na introdução e também em outras passagens desta tese, o nosso desejo e intenção é realizar um panorama dos poetas sob uma perspectiva temática, em um campo de forças constelar. Sendo assim, as escolhas poderiam muito bem recair sobre outras temáticas, como uma poética do cotidiano, a solidão de um “eu”, a degradação do corpo, a passagem do tempo, por exemplo. A escolha se assenta em um dentre os muitos modos de ler essa poesia do final do século XX produzida em Belo Horizonte.

Dentro de nosso *corpus*, todos os poetas analisados contemplaram de alguma forma as temáticas destacadas que acabam por se entrelaçar e complementar umas às outras. Todos eles tentam pensar o erotismo, o espaço e a própria poesia, formando uma espécie de chave de leitura para uma visão poética mais ampla. Essa relação se dá

também na medida em que entendemos uma íntima ligação entre esses elementos, ou seja, aos nossos olhos, é possível enxergar um desdobramento a partir da relação entre os três temas. Há um caminho que é percorrido pelos poetas a partir dos três elementos: da palavra ao corpo, do corpo à cidade. Queremos dizer com isso que, se a poesia pós-1980 não se encontra mais seguidora de escolas ou diretrizes precisas de modelos literários, é esperado o questionamento sobre a essência da própria poesia. Daí uma insistente e explícita metalinguagem encontrada nos versos. Da incerteza da própria palavra e a sua iminente reflexão, passa-se de pronto à investigação do próprio autor, de si mesmo e de seus sentimentos. É preciso refletir e conscientizar, e o primeiro passo sempre aparece por meio do ensimesmamento. Já que a ligação entre o eu e a palavra está estabelecida por meio da criação poética, é preciso também estabelecer uma conexão com a realidade, e esse caminho se dá pela contemplação da cidade e do espaço em que se vive e em que se produz poesia, na relação com a urbanidade e a sociedade que nela reside: seu modo de ser, seu ser e estar no mundo e o que de mais imediato estabelece um contato com o mundo exterior. Começamos o trajeto ao contrário para bem desmontarmos o objeto e assim construir novos sentidos: da cidade à poesia, portanto.

3.1 A Cidade

A imagem da cidade tem figurado como insistente objeto de estudo das mais variadas ciências ao longo de todos os tempos. Desde a *Polis* da Grécia Antiga, passando pela fundação da civilização com Caim, até a modernidade, em que foi celebrada como o *locus* simultaneamente da racionalidade, da loucura e da fragmentação, a cidade tem acompanhado o homem – ou o homem tem acompanhado a cidade – nas suas diferentes transformações, transfigurando-a em canções, telas e versos. Mas foi notadamente com o poeta Charles Baudelaire que a panorâmica das cidades ganhou maior relevo. A partir desse poeta francês, o discurso poético acaba marcado pelo deslocamento sofrido frente ao movimento e velocidade em que a cidade foi submetida pela nova ordem social, pela aceleração e pelo relevo das metrópoles, notadamente no século XIX, colocando a cidade como imagem fulcral na poesia do século XX. As proposições de Baudelaire encontram ecos na poesia de quase um século depois e balizam certas escolhas desses mesmos poetas. A partir da arte, especialmente

a poesia, podemos conhecer, com propriedade, a relação do homem com o espaço em que está inserido. Segundo Schorske,

Nenhum homem pensa a cidade completamente isolado; ele forma uma imagem dela a partir de impressões herdadas de sua cultura e transformadas por sua experiência. Dessa forma, investigar o pensamento dos intelectuais a respeito da cidade invariavelmente nos leva para além de suas fronteiras, até a inúmeros conceitos e valores sobre a natureza do homem, da sociedade e da cultura. (SCHORSKE, 1989, p.47)

Ou seja, ler textos que leem a cidade — considerando não só a paisagem urbana, os elementos culturais, os tipos humanos, mas também a sua simbologia, em que se entrecruzam o imaginário, a história e a memória — é dar à cidade um discurso, é reconhecer na cidade uma linguagem e seus questionamentos e representações. Semelhante a como se apresenta na poesia de Drummond, Bandeira, Mário de Andrade, Affonso Ávila, em uma linguagem já percorrida por essa tradição e, agora, retomada, diversamente, por esses novos poetas.

Para iniciar nossa análise sobre o espaço belo-horizontino, tomemos a cidade e suas imagens mais características: o caráter urbano, o diálogo com as ruas, praças, bairros, enfim, o espírito da cidade tratado pela poesia, por vezes transitório e efêmero, assim como fez Baudelaire (Cf. COELHO, 1988). No caso do presente estudo, os poetas que acompanharam de perto o constante crescimento e transformação da capital mineira, elegendo-a como matéria poética, construindo assim um painel literário da cidade e recuperando, através de suas leituras e releituras, traços memorialísticos, seja para exaltá-la, seja para construir sobre a cidade um olhar melancólico ou nostálgico, esses autores acabam traçando um importante *corpus* para a poesia brasileira. Por meio da palavra poética, os autores mostram como construíram as representações da cidade e a leitura que fazemos delas, por sua vez, pode nos mostrar em que sentido aparecem os sinais e as contradições. Como exemplo disso, selecionamos alguns poemas para análise. Começamos com “Noturno de Belo Horizonte”, de José Américo Miranda:

Noturno de Belo Horizonte

O Arrudas
corre agora
em leito de concreto.

Nátrio e
neon, túneis,
estação de metrô.

Insônia
de cidade
sem recordações.

Noite
em filme
de Wim Wenders
(MIRANDA, J., em MIRANDA, W. 1996, p. 187)

O título do poema, com a sua referência direta ao texto de Mário de Andrade, constitui-se como um diálogo na história poética da cidade. Se Mário de Andrade cantava, em 1924, a jovem Belo Horizonte com seu crescimento, sua beleza e curiosidades, José Américo Miranda, no fim do século, trata de sua transformação, por meio da reforma do leito de seu principal ribeirão: o Arrudas. A presença desse ribeirão foi determinante para a definição do local de construção da nova capital. Com grande extensão e vários afluentes, o ribeirão iria garantir à nova população abastecimento para alimentação, higiene, lazer e outras práticas. Cantado pelos poetas do princípio do século XX, o Arrudas recebe, com esse poema, marcas de sua constante transformação: o concreto, elemento marcante da modernização, ganha a companhia de luzes e estações de metrô que transformam de maneira pontual o espaço urbano. A cidade já não dorme, perplexa de sua luminosidade, nunca antes experimentada. A noite insone de uma cidade sem recordações, comparada aos filmes de Wim Wenders, um dos mais importantes cineastas atuais da Alemanha e também do cinema europeu. Wenders destacou-se durante o período do Novo Cinema Alemão e, a partir daí, seus trabalhos tornaram-se conhecidos no mundo todo. Dirigiu mais de quarenta filmes ao longo da carreira, desde sua juventude vivida na Alemanha pós-guerra. Uma das marcas do diretor são os *road movies*, ou seja, filmes que se desenvolvem tendo como principal ambiente as estradas, como no famoso *Paris, Texas*, filme de 1984, e, principalmente *Asas do desejo*, de 1987. Em diversos trabalhos de Wenders, a narrativa é composta por alguma situação de um personagem que viaja, seja de trem, carro, ou a pé. Ele utiliza essas diferentes imagens como um recurso para trabalhar possibilidades expressivas nos personagens, que parecem estar sempre deslocados, em trânsito, expatriados, sem relações estáveis ou duradouras. Talvez seja essa a ligação com o nome do diretor citado no poema: a cidade — sem memória, sempre em transformação, sem relação estável — sugere uma atmosfera próxima dos filmes de Wim Wenders.

A relação entre a cidade e sentimento parece ser um dos caminhos encontrados pelos poetas para cantar Belo Horizonte, tal como é perceptível no poema de Marcus Vinicius de Freitas, publicado no livro *Lírica seca*, de 1993:

A cidade estala e ringe
 Como um piano perdido.
 Meu coração, esquecido
 Das velhas garras da esfinge,
 Cava sempre outra vala
 E cada vez mais se atola.
 Nem a lua que consola
 Consegue fingir, e cala,
 Escondida na fumaça.
 E ao som do piano velho
 Meu coração é um espelho
 Que a cidade ultrapassa.
 (BACAMARTE, 1993, p. 42)

As imagens da cidade aparecem, no texto, filtradas pelo estado de espírito da voz poética. Os ruídos, apresentados pelas palavras “estala” e “ringe”, lembram um velho piano esquecido, metaforizando um estado melancólico vivenciado. Parece existir uma projeção de sentimentos na cidade, e mesmo a lua — imagem que poderia funcionar como saída para a voz poética, substituída nos poemas anteriores pela luz das ruas, das lâmpadas e neons, elementos propriamente urbanos — não consegue alterar essa melancolia e se cala escondida na fumaça da cidade. Os dois últimos versos promovem uma espécie de síntese do poema. Se o coração é um espelho que reflete a cidade, essa se mostra maior, ultrapassando esse mesmo espelho, inundando a intimidade da voz poética.

O olhar do poeta apreende a cidade e a ilumina, transformando-a e sendo transformado. Nesse passeio revelador, alguns espaços da cidade são privilegiados para os poetas, como uma espécie de mitologia pessoal que constrói uma história singular, única, ao mesmo tempo em que, por meio da palavra poética, lança esse espaço em um imaginário coletivo. Carlos Ávila, em seu poema “Rua Outono” estabelece relação semelhante:

na rua outono
 (rua d’antanho
 com árvores
 impressionistas)
 vivem todas
 as estações do ano

ali
 o poeta pedestre
 (pareil à la feuille morte)
 segue ao vento
 sem metro
 ou mestre

a rua
 (suas extremidades curvas)
 propõe um teorema:
 é uma presença
 feita de ausência
 um anti-tema

& no entanto
 aqui se inscreve
 (passagem obrigatória)
 como reles retórica
 no rascunho semiótico
 da cidade

na rua outono
 (rua de estranhos
 com ares
 impressionantes)
 morrem todas
 as ilusões do ano
 (ÁVILA, C., 1999, p.24)

Empiricamente, a “Rua Outono” se apresenta ao poeta como caminho obrigatório em seu passeio, como proposta estruturante de seu texto. A experiência da cidade é tratada sob a observação de uma rua, unindo passagem do tempo, estações, os que caminham também por ela, sua arquitetura “impressionista/impressionante”, e, é claro, o poeta que, semioticamente, se liga a ela.

Dentre as imagens particulares da cidade, não poderiam faltar também as da célebre rua da Bahia, tão comentada por escritores e diversos artistas mineiros. Lúcia Afonso, em seu livro *Delicadeza*, de 1997, tematiza esse espaço em poema intitulado “Rua da Bahia” do qual destacamos o seguinte trecho:

(...) quero lhe mandar
 dessa terra uma lembrança leve,
 que não pese nas malas e seja fácil de levar consigo
 (...)
 por essas pátrias alheias em que você anda.
 Escolho conterrânea,
 dentre tantas prendas e possíveis,
 tantas cachoeiras e montanhas,
 mandar a você um cheiro
 de rua, da Rua da Bahia,

essa lendária trilha que subiam
poetas e músicos de Minas.

Só que o cheiro que eu lhe mando,
conterrânea, companheira,
é menos nobre, de menor estirpe:
 não é o da rua acima da Avenida,
mas o da Outra, a que começa ali no viaduto,
já na boca de um lixo obscuro,
onde crianças roubam carteiras
e se enroscam à noite pra dormir.
(AFONSO, 1997, p. 26)

O longo poema de Lúcia Afonso traz a roupagem de uma carta endereçada a uma conterrânea que se acha distante de sua terra. A referência à rua da Bahia, sinestesticamente apresentada, tenta dar ao seu destinatário uma caracterização íntima, mas carregada da memória da tradição artística da famosa rua de Belo Horizonte, através dos odores desprendidos do viaduto, repleto de lixo, no início da rua ou por meio dos malandros e pivetes que povoam o centro urbano. Essa visão destitui a imagem de *glamour* tradicionalmente conhecida e expõe, ao leitor, novo ponto de vista, próprio de seu tempo.

A Belo Horizonte da marginalidade, da exclusão, também é denúncia na voz de Vera Casa nova:

Horizontes do menino

Rasga com o dente
O saco de cola
Rasga
 Rasga
 E
 Rasga
Trebucha, estrebucha
Excitação e ódio.

Rasga com a unha
O corpo do outro
Passante:
Passageiro da agonia da cidade
Alterosamente
Decaída na calçada

Rasga com o corpo
A rua
Guajajaras:
 Um morto na esquina.
(CASA NOVA, 1997, p. 3)

Própria de sua poesia, a dimensão corporal entra aí como veículo da violência, o “outro” do texto também é a poeta, o leitor, que identificado e identificando-se, sente-se também violado, “rasgado” pelo menino que só tem pela frente um horizonte vermelho, sanguíneo, violento. A cidade e o menino se confundem de maneira visceral, tanto um quanto outro vivem em agonia. A disposição e repetição da palavra “rasga” só faz intensificar a ação violenta contida no gesto do menino, que alcança seu ápice com o verso “trebucha, estrebucha”. Ou seja, na relação com a cidade, os poetas deixam claro o amor dedicado a ela, mas não se furtam também do ódio por vezes dirigido a ela.

O poema “Pampulha vista do ônibus”, de Ricardo Aleixo, apresenta uma visão semelhante:

Pampulha vista do ônibus

uma artemoderna
um poucobarroca
um mar de merda

e águas-
pés

(ALEIXO, em MIRANDA, W., 1996, p. 244)⁶⁹

A disposição do poema encontra-se diretamente ligada ao seu título. Os versos parecem apresentar a Lagoa da Pampulha vista exatamente da janela de um ônibus: os edifícios e monumentos, índices da modernidade, mas ligados também à tradição, em um primeiro plano; a lagoa, poluída por fezes, um pouco além, e os águas-pés, ao fundo. O poeta retoma toda uma tradição encontrada na visão da lagoa, lembrando a arte moderna que a criou, com Oscar Niemeyer, e também toda a relação com o passado que contém essa modernização — com o verso “um poucobarroca” —, para denunciar o estado em que se encontra hoje. Ao tratar da cidade, os poetas, ao mesmo tempo em que estabelecem uma reflexão sobre o espaço imediato, também imprimem a construção de uma cidade escrita, a linguagem das ruas e da cidade, a cidade da linguagem. Ao apontar o que lhes desagrada ou agrada na cidade, denunciando ou aplaudindo, em suma, contemplando-a sob um olhar poético, os versos transformam pensamento em ato, erro em acerto, e o poeta pode considerar matéria poética a cidade. Dessa maneira, os poetas do fim do século XX acrescentam novas vozes à história literária de Belo Horizonte, inaugurando novos debates e promovendo a continuidade da produção poética nesse espaço.

⁶⁹ ALEIXO, Ricardo. *Festim, um desconcerto de música plástica*. Belo horizonte: Oriki, 1992.

Há ainda aqueles poetas que, numa relação inversa, ao contemplar a cidade, fazem surgir outra como contraposição ao caos urbano que se intensifica. Tal estratégia discursiva faz ressaltar a imagem provinciana, memorialística de outros espaços, de outras cidades, como nesse poema de Maria Esther Maciel:

Fatos de mim
 “A cidade há de seguir-te”
 (kaváfis)

Quando o espaço teima
 Em sufocar minha identidade
 E os carros apunham o asfalto
 No desvario de sua pressa
 Penso nas praças boiadeiras
 De Patos de Minas:

Geografia lúdica
 Milharando infância
 Nas planícies do meu verso.
 (MACIEL, M., 1984, [s.p.]

Ou, em um procedimento contrário, enaltecem ainda mais a cidade como monumento, avultando sua imagem, tornando-a grandiosa, como as cidades marcadas pela tradição histórica:

Maletta revisited #

eu estou: nas maravilhas do mundo
 no Coliseu da cidade
 no naufrágio dos poetas
 ouvindo Scheherazade

e o zunzum da matilha do mundo
 da Muralha da China, o barulho,
 a baunilha dos vagabundos

única geração que ouve
 a triste balada dos mouros
 o transplante das décadas
 a arcádia sem fé e sem ouro.
 (DOLABELA, 2006, p. 39)

Marcelo Dolabela coloca em evidência um dos símbolos da cidade: o edifício Maletta. Ligando-o não só a outros símbolos bastante conhecidos na história da humanidade (Coliseu/ Muralha da China) como também a uma tradição literária (Scheherazade/arcádia), o poeta diz bem da representação do espaço para a cidade: a imponência de sua dimensão e as vozes, narrativas que abriga. A cidade é então tratada

como um patrimônio cultural dos mais importantes para Marcelo Dolabela, enquanto Maria Esther Maciel coloca-a como contraponto: quando o caos da cidade se faz perceber de maneira pungente, é preciso recordar o interior — identitário e geográfico — para bem suportá-la.

O conjunto das relações estabelecidas com a cidade — seja do elogio e encantamento, seja do ódio, da recusa ou da acusação, mas sempre como um conflito para o sujeito — vai tecendo uma narrativa sobre Belo Horizonte, constituindo material importante para a compreensão da linguagem dos poetas e do espaço em que se constitui essa poesia. Ao mesmo tempo em que os poetas constroem imagens imediatas de uma Belo Horizonte do fim do século XX, eles também dão continuidade a um discurso iniciado com a própria inauguração da cidade e perpassado por vozes que se debruçaram sobre ela, como Drummond e Affonso Ávila tantas vezes o fizeram em seus poemas. É possível notar na tradição da poesia feita sobre a cidade de Belo Horizonte um discurso que a coloca como lugar do efêmero e do provisório, como toda cidade, com uma aberta possibilidade cosmopolita e, ao mesmo tempo, ligada ainda a certos valores provincianos e conservadores. Os poetas do final do século dão continuidade a esse olhar, acrescentando um embate mais visceral e pontual, em que a denúncia e exclusão sociais surgem como elementos prementes ao lado de reconhecidos elogios a uma cidade que se destaca também como espaço importante de criação, ligada eminentemente a outros espaços de referência. É o que nos diz Eneida Maria de Souza em prefácio à obra *Uma cidade se inventa*, de Fabrício Marques (2015):

Belo Horizonte, em pleno século 21, continua sendo descrita pelos poetas e escritores como misto de conservadorismo e liberalismo, revelando-se provinciana e cosmopolita, familiar e estrangeira. (SOUZA, E., em MARQUES, 2015, p. 22)

Mais uma vez, a relação, inclusive temática, se faz com a tradição da poesia no século XX, especialmente aquela cantada por Carlos Drummond de Andrade e Affonso Ávila. Com essa narrativa urbana, podemos notar não só a sua eleição como importante matéria poética, mas também a sua transformação ao longo dos tempos, sob a lente da poesia.

3.2 O Erotismo

A palavra *erotismo* é tomada, neste estudo, na variação de seus muitos desdobramentos: a paixão, o amor, a sensualidade, o desejo, o sexo, a sedução, partindo do pressuposto de que essa denominação abarca todas essas categorias. Para tanto, tomamos a palavra poética como mediação do erotismo, “o testemunho dos sentidos”, uma experiência interior, no sentido em que Octavio Paz a coloca. A poesia é expressão da linguagem em imagens “palpáveis, visíveis e audíveis”. O “ser” da palavra poética é ser signo, aquilo que representa e oculta a própria coisa que apresenta. De maneira pontual, diz o autor:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem - som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal - é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (...) O que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem (PAZ, 1994, p.12).

O autor afirma que na poesia “aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito” (PAZ, 1994, 11). Levando em conta essas afirmações, é possível dizer que o discurso poético nos apresenta uma realidade outra, representada pela palavra. Ou seja, há uma espécie de jogo na linguagem que se manifesta na poesia de modo sedutor:

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema - cristalização verbal - a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral (PAZ, 1994, p.13).

Fôssemos mapear, na literatura brasileira, o percurso do erotismo, teríamos de retomar toda a poesia dos grandes poetas desta terra, desde Gregório de Matos, passando pelos árcades e românticos, até os movimentos do século XX, anteriormente lembrados e facilmente identificados na voz de Vinicius de Moraes, Bandeira,

Drummond ou dos desbocados marginais dos anos setenta⁷⁰. Por ora, vamos nos ocupar da produção erótica dos poetas belo-horizontinos do fim do século que certamente evocará leituras passadas, apontando um constante diálogo com essa tradição.

Para melhor exemplificar, utilizamos a análise de dois textos retirados de poetas que, ao nosso ver, seguem de perto a temática erótica, sem, contudo, resumirem-se a ela. São eles: Maria Esther Maciel e Marcus Vinicius de Freitas.

Começamos por Maria Esther Maciel, que traz no título de seu livro *Dos haveres do corpo*, publicado em 1984, a proposta do exercício temático que se estenderá por suas páginas, sobretudo nos dez primeiros poemas. Dentre eles, selecionamos “Armadilhas” para uma breve reflexão:

Armadilhas

Compor no ventre a textura dos lírios
para enluar os vales de teu corpo

Revestir os seios de estrelas
para a viagem lírica de teus dedos

Lançar canários das mãos ensandecidas
para imbuir de canto a tua boca

Tramar nos olhos fios de palavra
para tecer em ti minha poesia.
(MACIEL, M., 1984, [s.p.])

O repertório de imagens (lírios, lua, estrelas, canto), conhecido na tradição lírica, é aqui utilizado ao lado de palavras revestidas de conotação erótica (ventre, corpo, seios, dedos, boca) no universo da sedução. A partir da utilização de verbos no infinitivo em todos os primeiros versos dos dísticos (compor, revestir, lançar, tramar), temos, passo a passo, como algo premeditado, a promessa contida no título: construir, por meio do corpo, as armadilhas de sedução para o ser amado. Ou seja, a aproximação de elementos sensitivos – como a textura, o toque, o canto – e contemplativos – lírios, lua (enluar), estrelas, canários, palavras – à dimensão corporal promove o cunho sedutor do texto, claramente dirigido ao amado no desejo de capturá-lo para o amor. Não para o ato sexual em si, mas para “a possibilidade de”, uma preparação para o amor que se concretiza no campo da enunciação, da poesia.

⁷⁰ Vale lembrar a recente e rica publicação da *Antologia da poesia erótica brasileira* organizada por Eliane Robert Moraes, pela Ateliê Editorial, São Paulo, 2015.

Dessa maneira, o poema termina não só celebrando o amor em sua possibilidade, o desejo, como também designa à poesia o espaço de sua realização. Prova disso são os últimos versos do texto: “Tramar nos olhos fios de palavra/ para tecer em ti minha poesia”. Os versos constituem, metonimicamente, processo e concretização dessa armadilha amorosa e os fios de palavras são tecidos, exercendo sua função na leitura do poema. Ou seja, há uma espécie de jogo na linguagem que se manifesta na poesia de modo sedutor. Esse jogo encontra-se também marcado pelo título do texto, já que a armadilha serve tanto para o objeto de desejo quanto para o eu-lírico, pois todas as “propostas” arquitetadas partem de seu corpo (o ventre, os seios, as mãos, os olhos, a boca), dentro do jogo erótico, expresso por meio da palavra.

De maneira análoga, apresenta-se o poema pertencente aos *Sonetos eróticos*, de Marcus Vinicius de Freitas. Publicado em 1997, em uma edição caseira de 150 exemplares, o livro contém dez sonetos, dos quais retiramos o primeiro deles para análise:

Dizem que só a tristeza faz poesia,
O pó e a dor mudando-se em beleza;
Que nada é mais triste que a alegria
E nada mais alegre que a tristeza.

Mas hoje o que me move é a euforia
De cantar a amada, o amor, e a certeza
De que o amor só é certo quando envia
Prazer ao corpo, vinho sobre a mesa.

Minha amada, se bebo do teu sexo
E te dou a beber da minha fonte,
Somos ledos e os tristes não têm nexos.

Por isso cantarei por toda parte
Para que cresça, quanto mais eu cante,
Nosso amor, nossa entrega, nosso instante.
(FREITAS, 2005, p. 49)

O texto, logo de chofre, apresenta a senda que irá percorrer nos versos seguintes do soneto: a poesia como bandeira hasteada do amor. Para trabalhar o tema, o poeta parte de um sentido senso comum, “à boca do povo”, deixando ver sua intenção com a utilização do verbo *dizer*, à maneira coloquial, “Dizem”, quando se deseja nomear algo que pertence ao coletivo, como “dizem por aí”. A imagem da tristeza como instrumento motivador da inspiração e da arte é comumente conhecida. Desde a antiguidade, poetas desolados, artistas marcados pela mão da tragédia, pululam no imaginário popular. Sem confirmar ou reprovar a ideia, o soneto toma a imagem da tristeza para cantar o seu

contrário: a euforia. Na verdade, o texto acaba voltando ao seu princípio: a ação de um sentimento gerador da poesia. A euforia, sugerida para cantar o amor, acaba se transformando em versos catalisadores do sentimento.

O poema poderia parar por aí e apenas dar nova roupagem àquilo que já conhecemos, mas o poeta consegue nos fornecer uma imagem palpável, concreta, de novo fôlego: “De que o amor só é certo quando envia/ Prazer ao corpo, vinho sobre a mesa”. Dessa maneira, o texto acaba realizando um movimento essencial para o que vem logo a seguir: um salto para o corpo, o amor e o sexo. Ou seja, é só a partir do corpo, imagem concreta, que o poeta encontra caminhos para, de novo, exaltar o amor: da sugestão ao ato. O primeiro terceto parece singular nesse aspecto: há uma comunhão entre o corpo e o sentimento traduzido nas palavras “sexo”, “fonte”, “ledos” e “nexo”. Se à primeira leitura a palavra “sexo” se apresenta de maneira direta, denotativa, sua ligação com os versos anteriores remetem o leitor ao universo dos sentimentos já trabalhados no poema. Esse movimento também se dá com a palavra “fonte”, trabalhando universos, ao mesmo tempo, diferentes e interligados: o corpo e o sentimento. Isto é, tanto “sexo” quanto “fonte” podem construir imagens corpóreas, físicas e anatômicas, como também traduzem o sentimento do amor em sua amplitude, potencializada pela experiência sexual. Essa experiência acaba se transformando em euforia e, novamente, a temática inicial é trabalhada, dando ao texto uma espécie de movimento elíptico ao mesmo tempo em que progride. O último verso “Nosso amor, nossa entrega, nosso instante” parece sintetizar toda a proposta contida no soneto: cantar o amor, revelando que a união sexual, a conjugação carnal, por meio da euforia, ganha contornos maiores que multiplicam as sensações e valores dessa metonímia amorosa. O instante provisório nomeia a tradução máxima do amor.

Se no poema de Marcus Vinicius o amor é condição para chegar à união sexual, para Wilmar Silva parece ser o contrário: é a conjugação carnal que leva à experiência do amor, através das sensações corpóreas. Inúmeros poemas da obra *Pardal de rapina*, de 1999, adotam essa mesma postura. Dele, destacamos o segundo, de título sugestivo:

Afrodite

Galgo sendas em teus quadris
Setas de fêmea nos plânctons
Viril e veloz cavalgo o perfume
Golpeio os meandros das coxas
Serpente da selva de puro éter

Fera pintada de âmbar e néctar
Enredo tua cintura dentro das íris

Descubro um sol em plena noite
Frutas cítricas colhidas no pomar
Entre elas desfolho minha papoula

Perdido em ti penetro tua polpa
Gemo de êxtase no clímax Afrodite
(SILVA, 1999, [s.p.])

A entrada no texto se dá, desde o título, de maneira condutora. O leitor está diante de um poema que deseja trabalhar abertamente a temática erótica, as sensações do corpo, mas isso não se apresenta de maneira direta ou rasteira. Se há a presença de imagens concretas do corpo (como quadris, coxas, cintura), essas mesmas imagens ganham, de maneira sinestésica, inúmeras possibilidades, só alcançadas pelo universo da poesia, ao mesmo tempo em que a voz poética galga sendas pelos quadris da amada, cavalga um perfume, transforma-se em uma serpente de éter, em uma fera pintada de néctar. Ou seja, a posse carnal se dá por meio da mistura entre um universo palpável, físico e outro sensitivo, morada também da poesia. Pois, só assim será possível descobrir um sol em plena noite ou sentir o sabor e o cheiro de frutas cítricas colhidas no pomar. Se há no poema a constante sugestão de uma imagem viril e máscula, aquele que invade e penetra a carne como a uma polpa, há também a sugestão do inverso, aquele que também foi invadido pelas sensações do amor, pelo êxtase de Afrodite. O movimento que promove o poema só corrobora o erotismo do texto, alcançando a multiplicidade de um jogo de sedução eloquente que não privilegia apenas um único gênero. Todo o texto se desenvolve em expectativas e possibilidades, que não entrega tudo ao leitor numa leitura rápida, e seduz por aquilo que seu texto pode ser.

A sedução, na poesia belo-horizontina do final do século XX, toma diversos caminhos, ora sugestiva e delicada, ora direta e antropofágica, como podemos ler no seguinte trecho do poema “Purple haze (Puzzle)”, de Marcelo Dolabela:

Meu coração respira em sua boca;
Em pura carícia: *antropofagia*;
Eu como seus dentes e sua língua;
Meu sangue alimenta sua saliva;

É falo e fala, vulgo e vagina;
Luz que se escreve na paz do dia;
Fogo que serve pra fome da água
Tatuagem que nasce da carne viva;
[...]
(DOLABELA, 2006, p. 59)

Embora o poema utilize a palavra “paz” no segundo verso do segundo quarteto, o que se percebe é justamente o contrário: a confusão e a desordem. Dentes, sangue, falo, fala, fogo e carne viva se misturam na instabilidade que a paixão proporciona, lembrando a definição de erotismo que propõe George Bataille:

Mas, para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela antes introduz a perturbação e o incômodo. A própria paixão feliz impele a uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade possível de se gozar, é tão grande que é comparável a seu contrário, o sofrimento (BATAILLE, 2004, 32).

O texto de Dolabela tematiza justamente a violência da paixão, intensificando seu caráter carnal, devorando o coração do outro, numa “antropofagia”. Primeiro, a relação se dá a partir da fala, da linguagem: boca, respiração, língua. Em um segundo passo se estabelece a proximidade física: carícia, para então concretizar o ato sexual: falo e vagina. Mas tudo isso se dá, tal como os movimentos da paixão na realidade, em tamanha confusão em que gestos, falas, palavras e toques confundem-se peremptoriamente. Tomar o elemento erótico de maneira direta e crua também é uma decisão na poesia de Carlos Ávila:

Abraço
(pernas)
A noite

Copyright
Corponight

(entreabertas)
Olhos brilham

Vulválvula

Pênispenso
estrelas
(ÁVILA, C., 1989, [s.p.])

A associação no poema de Ávila se dá entre o corpo (a relação sexual) e a noite. O corpo — as pernas — estão entreabertas como a noite se abre àquele que a admira. Os olhos que brilham lembram as estrelas na noite e os neologismos diretamente ligados ao universo erótico — “Vulválvula” e “Pênispenso” — deixam clara a intenção sexual revelada no poema.

O erotismo, em todos os textos analisados, parece partir da palavra para encontrar um eco no seu significado, aquilo que pretende dizer. Provém da palavra, expressão do indivíduo que quer dar voz às suas sensações e, principalmente, ao seu corpo. Em suma: o erotismo clama, através da poesia, a libertação do corpo. Na contemplação de um objeto ou na reflexão sobre o próprio ser, a palavra alcança, por meio da poesia, uma expressão máxima do erotismo.

3.3 A Metapoesia

Muito se acusa a poesia do fim do século de ser extremamente metalinguística, voltada, cega e taciturnamente, sobre ela mesma, levando à exaustão certos procedimentos. De fato, muitos poetas e poemas não conseguem ir além da mera referência à palavra, de maneira bastante limitada. Contudo, a limitação de alguns poemas e poetas não deve ser levada a uma categorização generalizadora, ofuscando a existência de uma boa reflexão sobre o ser da poesia. Nem todo poema que deseja transitar em sua própria órbita deve ser taxado como um poema raso. Muitos bons poemas, reconhecidos na historiografia literária brasileira, tratam do tema de maneira rica e inovadora, basta lembrar Drummond ou João Cabral. Desejamos tratar, nesta seção, da metalinguagem que se coloca — a partir dos textos poéticos — ao leitor como algo inusitado e reflexivo, instigando-o a desvendar os seus versos, ou como Roland Barthes nos coloca, a metalinguagem que é a “retenção do espetáculo” (BARTHES, 1978, p. 38). Nesse sentido,

De um lado o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poeatar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sobre a morte ou o devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a poiesis até no seu sentido etimológico [...]. De outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo [...]. (CAMPOS, 1997, 255).

Para cumprir nossa proposta para esta seção, tomamos os textos que explicitamente desejam, como motivo temático e de reflexão, tratar da construção do próprio poema, aludindo ao universo da palavra poética como elemento essencial no contexto das obras dos poetas, em uma linguagem “concentrada”, como diz Campos.

Nos interessa, portanto, a reflexão metalinguística que aponte caminhos de leitura para a poesia de determinados autores do fim do século XX, bem como reafirmar a intensa preocupação desse tempo com a prática do poeitar. Ou seja, nos parece sintomática a insistência desse tema em momento específico da poesia brasileira. Momento esse em que as soluções poéticas não estão mais atreladas de maneira normativa a escolas literárias ou estilo de criação. Parece mesmo que a singularidade de cada escrita tenha tomado um primeiro plano e daí a busca consciente de uma definição de estilo próprio de cada autor, por meio da reflexão metalinguística. Essa singularidade da palavra poética faz parte do que Alfredo Bosi chama de “relação entre palavra e realidade vital” (BOSI, 2000, p. 132) e que pertence aos elementos comuns a grandes textos poéticos. Nas palavras desse autor:

A linguagem da poesia é mais singularizada que a da não-poesia. A existência, enquanto ainda não repartida e limitada pela divisão do trabalho mental (que produz o código das ideias abstratas), apresenta-se na sua variadíssima concreção de aspectos, formas, sons, cores. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular, pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspectos. (BOSI, 2000, p. 132)

Para compreendermos a singularidade poética é preciso, novamente, recorrer à análise de textos como um instrumento de crítica. Começemos com um texto de Carlos Ávila:

Olho as coisas que me olham
Penso e sou pensado
Escrevo-me

Poeteu:
Um existir de palavra
No papel
(ÁVILA, C., 1989, [s.p.])

Para esse poeta, o exercício da palavra poética passa pela reflexão do e sobre seu próprio “eu”. É preciso olhar e saber estar olhando. É preciso se inserir, se escrever, para que o poema possa ser concretizado, mesmo tematizando os próprios passos de sua construção. O neologismo “Poeteu” lembra “Prometeu”, personagem mitológico que rouba o fogo dos deuses para entregá-lo aos homens e assim fornecer *anima* a eles. O poeta, com as palavras, talvez exerça o mesmo papel: o de “roubar” a chama divina

(inspiração) para aquecer, para fornecer alma/ânimo aos homens. A consciência do poder da palavra e a sua construção também é preocupação de Maria Esther Maciel:

ofício

Escrever
a água
da palavra mar
o voo
da palavra ave
o rio
da palavra margem
o olho
da palavra imagem
o oco
da palavra nada.

(MACIEL, M., 1999, p. 13)

A consciência da palavra poética como aquela que vai além do sentido ordinário da comunicação é a temática do texto de Maria Esther. Trabalhar a partir das sugestões, do inusitado, da compreensão imagética da palavra é o ofício do poeta, título do poema precisamente escolhido. A palavra se revela para além de seu sentido direto e o poema ganha, com a multiplicidade, um caráter estético, próprio da arte.

Mas a metalinguagem apresenta também outras facetas. Através do reconhecimento de certo estilo em sua escrita, alguns poetas acabam lendo a tradição e legitimando certa escrita no presente. Como no poema de Dolabela, que alude a Castro Alves e a sua poesia de denúncia, bem como a Gregório de Matos, ao tratar de maneira irônica e ferina uma realidade brasileira:

Átropos, Cleto & Láquesis

canto oito o velho poeta condoreiro
poeta que refaz cada rima de infernal braseiro
e rebate os pregos deste imortal madeiro
para desfazer do feito um novo cancionista

cantor que joga na bateia do mineiro
pedra sem valor que vale muito cruzeiro
que agradece hoje a este povo hospitaleiro
a estada que me deu aqui neste chiqueiro

pois se aqui queres sucesso, sejas embusteiro
filho de político ou filho de banqueiro
amante de padre ou neto ou filho ou herdeiro

pois se imbecilidade valesse dinheiro
e se deus fosse realmente brasileiro

aqui seria um paraíso verdadeiro.
(DOLABELA, 2006, p. 32)

A metalinguagem trabalhada nos textos acima acaba por contribuir na leitura da escrita dos poetas, na medida em que fornecem pistas para o jogo autor/leitor na percepção de um estilo atribuído à poesia pelo próprio poeta ou, ainda, uma afirmação de sua concepção de poesia. Percepção essa que, aproximada de outras desse mesmo universo poético, pode nos fornecer uma maior e melhor compreensão sobre o que os poetas entendem por palavra poética em seu tempo e contexto.

As forças poéticas da poesia investigada neste texto estão centradas nesse eixo essencial: palavra-espaco-corpo, que, no nosso entendimento, traduz uma resposta artística/estética para a percepção do poeta e de sua poesia em seu tempo, contexto e estilo. É através dessas forças que a poética de Belo Horizonte vai se construindo e reafirmando um lugar na literatura nacional.

3.4 Os nomes: uma visão contextual

Durante nossa pesquisa não passaram despercebidos alguns elementos extraliterários que nos seriam úteis para a compreensão de um momento poético, já que tentamos entender os muitos fatores que incidem na produção da poesia no final do século XX em Belo Horizonte. Falamos de um determinado contexto social, cultural e econômico, já apontado no primeiro capítulo e que agora pretendemos desdobrar um pouco mais, acrescido de elementos comuns a esses poetas que nos ajudam a pensar não só a própria poesia como também a condição dos poetas na capital mineira. Partimos do pressuposto de que a crítica literária não deve tomar o seu objeto de estudo de maneira isolada, como um acontecimento absoluto e asséptico. Tomemos a palavra de Pascale Casanova como *leitmotiv* do capítulo:

Se, portanto, mudando-se a perspectiva crítica, aceita-se um certo distanciamento com relação ao próprio texto para observar a totalidade da composição do tapete como uma configuração coerente, então tem-se alguma chance de compreender a particularidade do motivo específico que se quer ver aparecer (CASANOVA, 2002, p. 17).

Em seus escritos, Casanova toma a metáfora do tapete de Henry James para tensionar o posicionamento da crítica literária diante de um texto. Ao ser questionado

por um crítico sobre o seu projeto literário, sobre a essência de sua escrita, Henry James afirma, depois de negar as várias conjecturas do insistente crítico, que o seu sutil projeto estaria em um plano original, como “um motivo complexo em um tapete persa” (CASANOVA, 2002, p. 16). Para a pesquisadora, o sentido que o escritor propõe ao crítico é buscar o “motivo do tapete” não em outra parte e fora do texto, mas “a partir de um outro ponto de vista do tapete ou da obra” (CASANOVA, 2002, p. 16). Na hipótese da pesquisadora,

Mudar o ponto de vista sobre a obra (sobre o tapete) supõe a modificação do ponto a partir do qual se observa. Por isso, para prolongar a metáfora de Henry James, a “complexidade maravilhosa” da obra misteriosa poderia encontrar seu princípio na totalidade, invisível e contudo oferecida, de todos os textos literários através e contra os quais ela pôde se construir e existir e da qual cada livro publicado no mundo seria um dos elementos. (...) Cada obra, como “motivo, só poderia ser decifrada a partir do conjunto da composição, só brotaria em sua coerência reencontrada em ligação com todo o universo literário. As obras literárias só se manifestariam em sua singularidade a partir da totalidade da estrutura que permitiu seu surgimento (CASANOVA, 2002, p.17).

Tal como a autora comenta, desejamos mudar a perspectiva crítica até agora utilizada na pesquisa — a análise direta dos textos — para nos distanciarmos um pouco e tentarmos compreender os diversos movimentos feitos pelos autores pertencentes ao período poético analisado e construir um sistema de relações que possa ao menos prestar maiores esclarecimentos sobre a poesia no final do século XX em Belo Horizonte. Ou seja, queremos elucidar quais as estratégias utilizadas pelos poetas no meio literário para que sejam lidos e para que consigam divulgar a sua poesia, tentando sempre ter em vista a metáfora inicial da tese de que o conjunto de textos forma um grande tecido representativo, não só pelos poemas, mas também pelos movimentos dos autores dentro do jogo poético, compondo linhas de força na construção desse mesmo tecido. Para Pascale Casanova, essas forças figuram como linhas estruturantes da produção, como uma relação entre esses cidadãos do mundo das letras, como os fios do tapete em uma metáfora do espaço literário:

O que poderia portanto parecer o mais alheio à obra, à sua construção, à sua forma e à sua singularidade estética é, na realidade, o que gera o próprio texto, o que lhe permite a emergência. Só a configuração ou a composição do conjunto do tapete, isto é, em termos de ordem literária, só a totalidade do “espaço literário mundial”, então, é que poderia dar sentido e coerência à própria forma dos textos (CASANOVA, 2002, p. 17).

O espaço literário mundial a que se refere a autora seria algo semelhante a um espaço geográfico físico ou à história econômica do mundo, com seus contornos e fronteiras, configurações e reconfigurações que se dão ao longo do tempo, embora não tenha sido traçado ou descrito e seja invisível aos olhos da maioria das pessoas. Esse espaço conteria, portanto, mercados literários de bens imateriais em um “capital cultural” que se estabelecem em jogos de força e poder, tal como no “capital econômico”, mas com estruturas próprias, inseridas em uma “política literária”. Trata-se, na verdade, de uma abordagem semelhante à teoria do “capital cultural” forjada por Pierre Bourdieu em seu livro *O poder simbólico*, em que afirma que os valores se assentam em uma cultura valorizada, considerada “legítima”, dos produtos simbólicos socialmente valorizados (as artes, as letras, as ciências) que pertenceriam em maior grau aos grupos sociais dominantes, que, por sua vez, exercem sobre os grupos dominados uma “violência simbólica” (Cf. BOURDIEU, 2012).

Para Casanova, o espaço literário mundial seria criado no século XVI e vem se remodelando desde então, passando da Itália renascentista para França, Espanha e Inglaterra nos séculos seguintes, com a entrada aos poucos da América do Norte e da América Latina a partir do fim do século XIX. Acaba, portanto, centrando sua análise em poetas como Valéry, Victor Hugo, Zola, mas não deixa de se referir a Octavio Paz e a Mário de Andrade como escritores marginais a uma “capital literária” europeia, geograficamente descrita como a cidade de Paris. Interessa-nos metonimicamente a apreciação de Casanova. Se a autora pesquisa a literatura mundial, debruçamo-nos sobre a poesia belo-horizontina, com as suas configurações particulares. Para tanto é que buscamos traçar um percurso desde o primeiro capítulo: o resgate histórico, a leitura dos poetas, as temáticas recorrentes e, agora, uma parcela de uma visão sócio contextual dos poetas da capital mineira no fim do século XX.

Despertou-nos interesse o fato de boa parte dos nomes aqui analisados pertencerem à esfera cultural de modo profissional, como promotores diretos de um saber poético ou divulgadores da poesia. Ou seja, grande parte dos poetas frequenta o universo artístico-cultural não só como produtores de arte, mas como modo também de sobrevivência, o quinhão diário de um trabalhador da arte. Pareceu-nos curioso o fato de que um grande número de poetas tenha se tornado professor⁷¹ de literatura e se encontra

⁷¹ Dos poetas 26 analisados, 14 são professores: Maria Esther Maciel, Marcelo Dolabela, Sônia Queiroz, José Américo de Miranda Barros, Marcus Vinicius de Freitas, Teodoro Rennó, Vera Casa Nova, Ana

na universidade ou em outras instituições de ensino, ou seja, são profissionais da educação que, além de se debruçarem sobre a poesia como produtores, são também disseminadores do conhecimento poético, e, muitas vezes, críticos literários⁷². Outro polo aglutinador entre os 26 poetas analisados é o jornalismo⁷³. O trabalho com a escrita, por vezes abordando a poesia, e geralmente trabalhando o universo cultural (resenhistas, críticos etc.), torna-se profissão e fonte de renda. E o trabalho com o campo cultural, como produtores culturais e as outras profissões⁷⁴, forma um terceiro campo de atuação dos poetas. Mas é sobretudo na esfera da educação que se reúne a maioria dos poetas analisados. De uma forma mais didática, podemos colocar que a atuação desses profissionais se concentra em três grandes áreas: 1. O universo acadêmico, público ou privado; 2. O jornalismo; 3. Produção (agenciamento) cultural e outras profissões.

Entendemos que os campos de atuação dos poetas — excluindo, é claro, os processos de escolhas pessoais e vicissitudes que movem cada um dos escritores — operam também como espaços privilegiados de criação e do imaginário, como extensão da produção poética. Daí a aproximação de uma vida artística a uma vida profissional. Se a produção poética não oferece ao poeta condições práticas e financeiras suficientes para a sua manutenção, é nessas profissões que o poeta vai buscar refúgio, na crença de lidar também com o mundo da criação, próprio da poesia, ou de algum modo dele se aproximar, seja como professor, jornalista ou agente cultural. Essa aproximação se dá ainda de maneira mais intensa no primeiro grupo — o universo acadêmico — já que a maioria dos poetas-professores tem formação em Letras e são professores de Língua e Literatura em suas instituições de ensino. Ou seja, a profissão escolhida traz a marca da convivência diária com a literatura, com o universo poético e artístico.

Se por um lado podemos reconhecer um cenário em que a arte, como atividade (trabalho) autônoma (independente) ainda não figura como atividade de reconhecimento social capaz de dar ao artista condições de subsistência pela sua própria produção⁷⁵, por outro, é preciso destacar a vontade dos poetas em permanecer imersos cotidianamente

Caetano, Camilo Lara, Ana Elisa Ribeiro, Carlos Augusto Novais, Alcía Duarte Penna, Caio Junqueira Maciel, Lúcia Afonso.

⁷² Não nos escapa também a possibilidade de o poeta ter se tornado professor e/ou crítico literário antes para só depois se lançar no meio poético como autor.

⁷³ Cinco poetas entre os analisados aqui são jornalistas: Alécio Cunha, Carlos Ávila, Fabrício Marques, Carlos Barroso, Kiko Ferreira.

⁷⁴ Sete poetas trabalham na esfera cultural, em diferentes profissões: Ricardo Aleixo, Simone de Andrade, Sérgio Fantini, Jovino Machado, Adriana Versiani, Wilmar Silva, Thais Guimaraes.

⁷⁵ Pode-se dizer que nenhum dos poetas aqui analisados tem em sua poesia sua principal renda financeira. É preciso sempre atuar em outras áreas: cursos livres sobre poesia e criação poética; atuação, mesmo que momentânea, em instituições de ensino; palestras e outras formas afins.

no universo artístico e em um contexto e espaço (cidade) que, minimamente, possibilite essa aproximação. Esse cenário não apresenta de maneira alguma harmonia, na medida em que se percebe claramente a tensão existente entre a poesia, criação produtora de sentido, e uma sociedade de consumo, automatizada com seus meios de comunicação, transformadora de tudo e todos em produto. É interessante partir da concepção de resistência, tanto do poeta quanto da poesia, diante de uma realidade que insistentemente deseja minar os esforços de conscientização e humanização que a poesia pode proporcionar. Nesse sentido, vale lembrar o artigo de Antonio Candido “O direito à literatura”, presente em seu livro *Vários escritos*, de 1998:

A função da literatura está ligada à complexidade de sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e do grupo; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 1988, p. 176).

Mesmo com o reconhecimento de toda a verdade justa, enriquecedora e humanizadora — encontrada nas certas palavras de Antonio Candido —, o poeta se depara com uma realidade que não privilegia tais condições e, muito pelo contrário, frequentemente, promove o descrédito e rejeição daquilo que não pode — ou não deveria — ser instrumento de uma perversidade reificadora capitalista. Talvez, diante de um quadro socioeconômico que alija a poesia a todo e qualquer custo, se aproximar da máquina estatal — como também o fizeram poetas do passado — seja pela função de professor, seja como um agente cultural, possa vir a ser a possibilidade de disseminar a crença do artista na poesia e na arte, além de participar de um lugar dotado de reconhecimento pela sociedade, ou seja, mais uma tentativa de se valorizar a arte por meio da posição que o artista ocupa, não como uma simples cooptação. Mas é preciso nos anteciparmos também a um outro ponto de vista: a poesia, em tempos pós-modernos, na contemporaneidade, pode também ser vista como mercadoria, sendo objeto — para além de suas várias atribuições — de venda e o poeta, conseqüentemente, sendo recompensado financeiramente pelo trabalho poético. A palavra poética torna-se assim também mercadoria, produto. Essa contradição revela em muito os tempos também contraditórios em que vivemos. Talvez a palavra poética possa abrigar a aporia e falar de coisas de seu tempo, pensando o seu próprio tempo. De maneira contraditória,

ao mesmo tempo elemento de resistência e mercadoria, aquilo que permanece no tempo e é ao mesmo tempo efêmero, única e também reprodutível (Cf. BENJAMIM, 2012).

É necessário também esclarecer que não tentamos enxergar aqui a trajetória profissional do indivíduo simplesmente, esmiuçada em seu caráter único e subjetivo, tal como o fez Sérgio Miceli em seu denso e polêmico texto *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. Mas cotejemos alguns de suas ideias que, talvez, possam nos ajudar a compreender melhor o período aqui analisado. Ao tratar dos intelectuais e escritores da primeira metade do século XX, o autor afirmou que, na falta de uma vida cultural pujante que lhes propiciasse gratificações materiais e simbólicas, os intelectuais estariam propensos a reorientar seus investimentos e projeções na direção da atividade política (Cf. MICELI, 2001). Embora não se aplique o esquema de Sérgio Miceli nesta investigação, talvez possamos matizar um pouco o pensamento para comparar algumas realidades. Já que estamos sempre buscando marcas estéticas do século XX presentes na poesia dos 26 autores analisados, podemos também nos permitir uma comparação histórica e social.

Se por um lado, segundo Miceli, o Estado poderia proporcionar ao artista a possibilidade de lidar com a arte como ofício remunerado e também ser um espaço de divulgação e produção de seus escritos; por outro, há a constatação de que, colocado fora dessa esfera dominada pelo Estado, o artista tem seus recursos limitados, de divulgação e até mesmo de produção. Embora não se possa aplicar esse esquema, um tanto redutor, de Miceli, no final do século XX, ainda resta um pouco de verdade nesse seu discurso. Diferentemente do tempo abordado pelo crítico, a primeira metade do século XX, os artistas e intelectuais, em sua maioria, não mais se encontram na esfera política, mas sim, como constatado com os autores analisados, em boa parte, nas instituições de ensino e no jornalismo. Essas instituições talvez possibilitem ao artista/intelectual uma esfera maior de atuação no campo artístico, mas fora delas permanecem as mesmas restrições verificadas por Miceli em seu texto. Essa relação se dá como uma troca é claro. As instituições privadas — jornais, revistas, emissoras de TV etc. — e até o próprio Estado enxergam certos valores na comunidade artística e intelectual. Mesmo que esses valores se resumam, no limite, a uma cifra maior no final das contas, fazendo com o que os artistas e intelectuais se tornem também consumidores, algum espaço, mesmo que ínfimo, é sempre reservado. Basta nos lembrarmos que alguns dos poetas analisados escrevem sob encomenda para algumas dessas instituições. Ou seja, se tornam de certa maneira “empregados” em um sistema capitalista, como também o fizeram escritores de todo o século XX, na capital mineira.

Se o discurso poético é por essência um discurso da resistência, os intelectuais e artistas têm de ceder um pouco diante desse mundo reificado para, dentro do próprio sistema, fazer valer a sua voz como resistência. Dentro desse universo, a academia parece ser um espaço privilegiado para essa prática: trabalhar a poesia como essência de um discurso da resistência ao mesmo tempo em que se pode manter certa segurança financeira em um mundo que também lida com a criação e o imaginário.

Nas entrevistas feitas para a nossa pesquisa, o tema também esteve em pauta, como na fala de Fabrício Marques:

O que aconteceu é um fenômeno recente. Eu acho que parte da poesia dessas últimas épocas são poetas que de uma certa forma procuraram uma acolhida na academia. Eu vejo até mesmo como uma questão pragmática, de uma busca de sobrevivência (MARQUES, 2010, [s.p.]).

E também no depoimento de Maria Esther Maciel:

Assim como antes, no Modernismo, os poetas eram funcionários públicos, hoje, muitos poetas são professores universitários. Por isso mesmo atuam dentro da universidade e criam um espaço para a poesia, para o estudo da poesia, para oficinas etc. (MACIEL, M., 2010, [s.p.]).

De lá para cá, pouco se modificou nas referências atribuídas ao poeta pelo Estado e pela sociedade, e o poeta continua, de uma certa maneira, refém de um contexto em que é compelido a assumir outra profissão além da escrita poética. E o que percebemos é que essa escolha profissionalizante quase sempre exhibe algum grau de aproximação com o mundo da criação e do imaginário.

Disso não decorre, é claro, uma descrença ou uma desvalorização da arte, mas antes uma constatação de que no atual quadro cultural, social e econômico, dominado pela lógica capitalista, que certamente reifica as pessoas e transforma a realidade em mercadoria, a arte se vê encalacrada, segregada a pequenos guetos, que resistem bravamente, mas a duras penas, e, por muitas vezes, reféns do sistema econômico e/ou político. Um permanente problema que se coloca à literatura com novo traje: como sobreviver, persistir e se reanimar em uma sociedade altamente capitalista, governada por mídias que entendem a arte como apenas entretenimento ou, ainda, como

excentricidade, e não um modo de enaltecimento e enriquecimento da força, da intelectualidade, do espírito e da convivência humana?⁷⁶

Talvez um caminho para uma possível resposta esteja na compreensão dos diversos fatores constitutivos da literatura. Nesse sentido é que comentamos, neste capítulo, as configurações sociais vinculadas aos poetas de Belo Horizonte no final do século XX. Interessa a nós, sobretudo, um pensamento como o de Pierre Bourdieu:

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os “interesses” mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma. É supor que aí se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível (BOURDIEU, 1996, p.77).

Como diz o pesquisador, ao inserirmos o caráter sociológico na apreciação do período tratado, buscamos com isso outra forma de análise que pode nos fornecer maiores informações sobre o objeto, enriquecendo assim com mais um ponto de vista, ou podemos entender conforme Bonnewitz lê Bourdieu:

Através do sociólogo, agente histórico historicamente situado, sujeito social socialmente determinado, a história, ou seja, a sociedade na qual sobrevive, volta um momento sobre si mesma, reflete a si mesma; e, através dele, tocados os agentes sociais podem saber um pouco melhor o que são, o que fazem (BONNEWITZ, 2003, p. 30).

Compreender os mecanismos de funcionamento da sociedade é fundamental na medida em que os agentes sociais possam tomar consciência de si mesmos e questionar uma lógica perversa que os atinge nos conflitos das relações entre sujeito e sociedade. É também de Bourdieu a noção de que um dos campos sociais é o campo intelectual e nele os agentes são os artistas, escritores e intelectuais que estão frequentemente sofrendo uma violência simbólica, para utilizar uma expressão desse sociólogo. É necessário também lembrar que aqui colocamos em um mesmo campo de atuação os escritores e os intelectuais na medida em que entendemos esse campo como um lugar de mediação, de interpretação do mundo, mas ao mesmo tempo ambíguo e contraditório, aproximando-

⁷⁶ Não se pode esquecer de que, como já percebera Baudelaire, a arte se transformou, ela própria — e a literatura não se encontra fora deste esquema — em mercadoria. O próprio Baudelaire, em “O pintor da vida moderna”, vai atrelar a arte da modernidade à moda, ao efêmero, embora como elemento indissociável do “belo”, do eterno (Cf. COELHO, 1988).

nos de um ponto de vista de Sartre em seu livro *Em defesa dos intelectuais*, que entende o intelectual como um ser híbrido, de difícil classificação perante um mundo também diverso e contraditório, em que as noções, antes claras, de classe e atuação, agora, na contemporaneidade, já não dão conta de uma única definição, um único papel. Isso se dá também a partir da percepção de que a maioria dos poetas analisados são também críticos literários, professores e jornalistas, tendo por princípio de formação a busca e mediação do mundo para os seus leitores e alunos, exercício essencialmente próprio de um intelectual. Essas relações são também constitutivas de um campo de forças artístico habitado pelos poetas. Em *As regras da arte*, Bourdieu, a respeito do romance *Educação sentimental*, de Gustave Flaubert, afirma:

Campos de forças possíveis, que se exercem sobre todos os corpos que nele podem entrar, o campo do poder é também um campo de lutas, e talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo, em suma, todo o processo de *envelhecimento social* que Flaubert chama de “educação sentimental” (BOURDIEU, 1996, p. 24).

Para Bourdieu, o sucesso que terá o escritor deriva da capacidade de incorporar essa série de propriedades no jogo de poder exercido em um campo de forças. Nessa luta entre campos de poder — cultural, político e econômico — os escritores exercem duplo combate. No capital cultural, pelo desejo de se tomar um lugar de reconhecimento pela sua escrita; no capital político e econômico, subordinados pela lógica capitalista e pelos detentores do poder. É ainda Bourdieu que nos esclarece, sob o ponto de vista de Gonçalves:

Numa entrevista concedida na Alemanha, na década de 1980, ele [Bourdieu] se referiu aos artistas e escritores, aos intelectuais em geral, como a fração dominada da classe dominante: “Dominantes — enquanto detentores do poder e dos privilégios conferidos pela posse do capital cultural suficiente para exercer um poder sobre o capital cultural —, os escritores e artistas são dominados nas suas relações com os detentores do poder político e econômico” (BOURDIEU, em GONÇALVES, N., 2010, p. 60).

Os escritores não estariam isentos das contradições do mundo capitalista. Para Bourdieu, eles seriam dominantes porque possuem certo capital cultural e ocupam certos espaços de poder que os diferenciam, mas seriam dominados pelos poderes

político e econômico. Dominantes e dominados ao mesmo tempo no mundo ambíguo e contraditório do capitalismo. Segundo Maria Alice Nogueira:

(...) no interior dessas classes, uma oposição fundamental separa as frações mais bem providas de capital econômico (cujo exemplo prototípico seriam os empresários), das frações mais bem aquinhoadas em capital cultural (cujo exemplo prototípico seriam as profissões acadêmicas, artísticas e os intelectuais em geral). Nos termos do sociólogo, as primeiras constituem “frações dominantes das classes dominantes” e as segundas suas “frações dominadas” (NOGUEIRA, 2004, p. 80).

Em um contexto socioeconômico adverso — com o país saindo de uma Ditadura Militar que deixava como herança crise econômica, inflação, além das marcas de descrédito que ficaram principalmente em certa classe artística⁷⁷, proporcionadas pela censura —, os poetas têm de estabelecer novas relações e construir caminhos alternativos de produção. Não há mais movimentos estéticos coletivos a que os poetas possam aderir ou aos quais possam confrontar diretamente, e o diálogo entre os escritores tem que tomar novo formato.

Se, ao longo do século XX, na construção da literatura, existiu um aumento considerável de autores e publicações, cresceram também — e se modificaram — as especializações da área. A crítica, antes realizada quase exclusivamente em jornais, como na década de 1950, com a chamada “crítica de rodapé”, passa, no fim do século, a figurar, em boa parte, nas universidades. Ou seja, a especialização se deu também pela procura de muitos poetas pelo universo de produção acadêmica, sobretudo pelas revistas acadêmicas de pesquisas. Mas esse movimento não se dá de modo excludente, isolando-se nos muros da pesquisa universitária. Parece ter sido preocupação dos poetas a permanência do diálogo com a sociedade, por meio ainda do jornalismo — tão presente também nas atuações dos poetas anteriores ao período aqui analisado. É o jornalismo que também promove os poetas, de dentro e fora da universidade, em suas publicações, eventos poéticos e as muitas formas de relação na cena literária. Nesse campo, embora o diálogo não seja sempre harmônico, a poesia é que, por fim, ganha. As aproximações pessoais entre os poetas-jornalistas e os poetas-professores acabam aproximando também, por vezes através de vínculos institucionais, a universidade e o jornalismo cultural. Há, portanto, uma circulação entre essas esferas que possibilitam um meio para a divulgação, debate e disseminação da poesia. Há que se lembrar que os fins dos anos

⁷⁷ Trata-se principalmente dos novos poetas, aqueles que de certa forma foram alijados pela censura e que construíram o que hoje chamamos de Literatura Marginal.

1990 e início de 2000 marcam uma expansão do mercado editorial e inserção dos poetas em outras mídias, como a internet, o blogue e o *Youtube*.

Em Belo Horizonte, uma das configurações estabelecidas foi a reunião dos poetas em jornais e revistas como uma das formas de construção e divulgação da poesia, como um importante espaço, como nas décadas passadas, mas de maneira ainda mais intensa. Isso é comprovado pelo elevado número dessas formas de ocupação do espaço cultural nas décadas de 1980 e 1990, como foi observado aqui, em nosso primeiro capítulo⁷⁸. Ou seja, uma das estratégias utilizadas pelo poeta desse período para ser lido e ocupar um espaço efetivo na cidade foi o diálogo com outros poetas, na intenção de realizar uma produção literária, revista ou jornal, que pudesse publicar e fazer circular a sua poesia e também a de seus pares. Nesse sentido, grupos como o CemFlores, Dazibao e Fahrenheit figuraram como importantes reuniões de poetas nas décadas de 80 e 90, bem como a publicação feita pela Coleção Poesia Orbital, em 1997, reunindo 67 poetas em 62 livros. Essas publicações, embora efêmeras, permitiram uma circulação da poesia na cidade como uma saída para o restrito espaço oferecido às artes poéticas, criando uma espécie de canal aberto para a poesia na cidade. Como aponta Marcelo Dolabela:

De oitenta para cá, se estabeleceu o seguinte: é possível ser poeta. Porque até oitenta, início da década de oitenta, era assim: você tinha os grandes nomes da poesia, um nome considerado, datado como grande nome. Quando a gente chegou, esse pessoal já estava estabelecido. [...] Não tinha o juvenil, dente de leite, o fraldinha⁷⁹, você não tinha. Ou você era o titular, ou não existia, ou era poeta amador (DOLABELA, 2009, [s.p]).

Quer dizer, na falta de um campo artístico mais aberto à participação dos novos e na conhecida ausência de apoio político e econômico para o exercício da atividade poética, são os próprios poetas, de modo coletivo, que têm de se movimentar para criar e buscar espaços de atuação, muitas vezes custeando o próprio trabalho. Ainda que existisse, em alguns poucos momentos, uma parcela de recursos e estratégias políticas voltadas para a poesia, eram incipientes e não conseguiam promover a autonomia dos poetas.

⁷⁸ O número fica ainda mais evidente se compararmos com o princípio do século XXI. Ou seja, nas últimas décadas do século XX, havia um número muito maior de revistas e jornais literários que o existente no presente momento.

⁷⁹ Os termos “juvenil”, “dente de Leite” e “fraldinha” utilizados por Dolabela configuram uma metáfora futebolística. Uma referência às categorias de jogadores por faixa etária que correspondem, no futebol, às divisões de base nos clubes profissionais, etapas que o jogador de futebol normalmente percorre até se tornar jogador profissional.

Se a realidade desses escritores se modificou na segunda metade do século XX, com a entrada para o mundo acadêmico, a dependência econômica permanece nesse quadro social. Basta lembrar os programas governamentais que acabam sustentando alguns poucos artistas com projetos, residências, bolsas e outros instrumentos. É claro que entendemos nesta pesquisa o artista/intelectual detentor de certa autonomia de seu trabalho e mediador também da relação arte-público, o que vai exigir certo grau de maleabilidade para lidar com as instituições de poder de seu tempo, no campo político e cultural, ao mesmo tempo que faz divulgar sua produção.

Outro dado interessante sobre a formação dos 26 poetas abarcados neste estudo, dentro de um recorte social, é a presença dos cursos superiores. A maioria dos poetas analisados tem formação universitária e quase todos seguiram cursos de pós-graduação, como mestrado ou doutoramento, em geral, no campo da literatura. Além de poetas, são também leitores, pesquisadores e disseminadores da poesia. Há uma aposta na aproximação entre educação e poesia como forma de manutenção, propagação e criação desses dois mundos. Se no passado era notória a presença de poetas no meio jornalístico, nas últimas décadas do século XX, essa realidade se modifica, passando a uma aproximação da figura do poeta com o mundo acadêmico e sua especialização. Ou seja, a especialização é, para o momento analisado, um dado de distinção. E talvez isso se reflita na produção poética. Ao participarem de um campo intelectual como a academia, lugar eminentemente da reflexão, os poetas talvez possam também levar esse exercício da reflexão para a produção poética. Nesse sentido é que a metalinguagem, tema comentado anteriormente, aparece com frequência e se constitui como importante temática da poesia no fim do século XX. A reflexão sobre a própria palavra poética aponta um exercício de contemplação e especulação, movimentos próprios do universo investigativo da academia.

Outra estratégia utilizada pelos poetas para ocupar um espaço literário em Belo Horizonte encontra-se na escolha do nome para escrever as orelhas e prefácios de suas obras. Ao publicar, de forma independente ou não, o autor acaba por convidar um outro poeta ou crítico de seu círculo ou geração para escrever a orelha ou prefácio. Tal como aparece em algumas passagens do segundo capítulo, no qual, para analisarmos determinado poeta, recorreremos à leitura de outro, autor da orelha ou prefácio do livro. Nesse contexto, há novamente o diálogo entre a universidade e os poetas, tendo em vista alguns dos prefácios e orelhas assinados por pesquisadores de universidades⁸⁰, evidenciando a aproximação entre os campos de atuação dos poetas, explicitado neste

⁸⁰ Sobretudo Antônio Sérgio Bueno e, no final dos 1990 e início de 2000, Mário Alex Rosa.

capítulo. Os poetas tornam-se assim leitores críticos do momento em uma parceria coletiva, em que a poesia acaba ganhando, pela continuidade e releitura. Tecem-se aí relações de parceria que acabam ganhando legitimidade para a obra e a contínua produção.⁸¹

É curioso notar também que muitos dos poetas analisados não nasceram em Belo Horizonte, mas são provenientes de cidades do interior de Minas Gerais, o que se pode comprovar nas informações biográficas apresentadas. Este dado nos leva a pensar a cidade de Belo Horizonte, de novo, como um polo aglutinador, reconhecida pela vivência e trabalho com a poesia, como ocorreu com gerações de intelectuais do passado mais distante.⁸² O fato é compreensível por Belo Horizonte ser a capital do estado de Minas Gerais ou por apresentar um desenvolvimento social e cultural que fez dela, já nas décadas aqui estudadas, uma metrópole. Não sem razão a cidade passa a ser uma temática recorrente da poesia, como mostramos no terceiro capítulo. O desejo por maior divulgação de seu trabalho foi, talvez, um dos motivos importantes para que se radicassem na capital. Sociologicamente falando, o cenário urbano já é diferente daquele em que viviam os poetas das décadas anteriores. A premência por deixar a capital mineira rumo ao Rio de Janeiro ou São Paulo, como única forma de divulgação de sua poesia, já não é tão forte. Talvez isso se dê também pelo advento da tecnologia a partir dos anos noventa. Com a internet, é inegável a maior comunicabilidade entre regiões e conseqüentemente entre os artistas, escritores e intelectuais. O artista pode, ao menos em teoria, acompanhar a divulgação de seu trabalho em outras partes do país ou até fora dele, ao mesmo tempo em que seria possível estreitar laços com outros artistas, críticos e intelectuais. Além disso, a cidade também é reflexo de uma expansão e modernização consideráveis do mercado editorial no Brasil, do desenvolvimento dos meios de comunicação e de informação, da ampliação das atividades na cidade, como por exemplo, na moda, na música, no teatro, no crescimento de espaços culturais.

Ainda dentro da tentativa de uma compreensão histórica e social do período analisado, notamos que boa parte dos poetas migrou para a prosa e para literatura infantil, também se destacando como cronistas e contistas ou romancistas, como exemplo, podemos citar Sérgio Fantini, Ana Elisa Ribeiro, Maria Esther Maciel, Marcus

⁸¹ Outra estratégia, de menor ocorrência, mas com o registro válido, é a criação de selos editoriais pelos próprios poetas a fim de publicar sua própria obra, bem como a de seus pares. Além da força crescente que se inicia nos fins de 1990 das pequenas editoras/livrarias de Belo Horizonte como espaço de reunião e divulgação das obras e poetas da cidade, como exemplo as livrarias/editoras Scriptum e Quixote.

⁸² Estamos nos referindo aos modernistas belo-horizontinos da década de vinte, que, na sua maioria, também vieram de cidades do interior para Belo Horizonte, mesmo que tenham posteriormente se deslocado, principalmente para o Rio de Janeiro.

Vinícius de Freitas e Fabrício Marques, em um trabalho escritural paralelo à produção poética. Excluído o óbvio talento dos artistas para os diferentes gêneros da escrita, ficamos também a sinalização de que o apelo para a prosa, seja em romances, contos ou crônicas, tenha sido também sedutor para os autores, inclusive como forma de maior participação no campo artístico-cultural. E, ainda, podemos dizer que a divulgação e reconhecimento da prosa têm sido mais generosos que da poesia. Alguns desses poetas deixaram de produzir poesia e não publicaram mais depois dos anos oitenta e noventa.

A exposição dos fatos e relações acima estabelecidos apoia-se na tentativa de apreender diversos campos e forças do período analisado na esperança de que as muitas informações obtidas durante a pesquisa possam nos ajudar a compreender melhor esse panorama poético complexo e contraditório da cidade de Belo Horizonte em fins do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em todo o corpo desta pesquisa, pretendeu-se observar o desenho ou o contorno (ou contornos) que compõem o grande tecido poético da poesia belo-horizontina nas décadas de 1980 e 1990. Depois do fim das escolas literárias, dos movimentos que aglutinavam poetas em torno de um projeto comum ou, no mínimo, idealizado previamente, o que encontramos é um tecido desfigurado, repleto de pontas que sinalizam para dentro de si mesmo, em uma alusão às poéticas que assimilaram as marcas e pressupostos dos grandes movimentos e poetas do século XX; ao mesmo tempo em que apontam também para fora, em uma expectativa do novo, do tecer-se para além de seu próprio desenho já conhecido. Ou seja, verifica-se o esgotamento das práticas poéticas que construíram gerações e gerações de poetas e o que se mantém, longe de uma nova poética geracional, é a revolução inscrita na própria singularidade da poesia de cada autor e naquilo que essa poesia eventualmente guarda de semelhanças, temáticas e formais, de maneira fragmentada, no diálogo entre os muitos textos que compõem o recorte analisado. A poesia do fim do século XX não se legitima pela ordem do manifesto ou diretrizes como acontecia no passado, mas sim pela sua variedade e complexidade reconhecida em um espaço público por meio da publicação de obras e singularidade de cada escrita. Tal como Alberto Pucheu nos fala em seu artigo “Apoesia contemporânea”:

O que entendo por *apoesia contemporânea* é a encruzilhada entre o artigo (*a* poesia) e o privativo (*apoesia*), a fusão entre a presença e a ausência, a indeterminação, ou o indefinido plural, entre o definido e a falta. Na tensão entre o olho que lê o negativo e a voz que dita o artigo, na inadequação entre o visual e o oral, nesse sempre indecível das infinitas possibilidades entre um extremo e outro em que a única impossibilidade é a existência exclusiva de um ou outro dos extremos, está, para mim, a marca por excelência da poesia contemporânea, a marca por excelência de *apoesia contemporânea*. *Apoesia contemporânea* se afirma pela incapacidade de sua distinção do que a nega (PUCHEU, 2014, p. 224).

Assimiladas as práticas do Modernismo, do Concretismo, da Poesia Marginal – por vezes até “naturalizadas” – talvez seja na individualidade que se estabeleça uma transformação e/ou continuidade da produção poética brasileira. Ou seja, a conclusão é contraditória, já que ao mesmo tempo em que identificamos a ausência de escolas, grupos ou gerações, há também uma espécie de continuidade, registrada na

individualidade dos poetas, nos campos comuns abordados na poesia e até nas atividades comuns. O grande valor talvez esteja realmente na individualidade de cada poeta, que tem com e contra ele a fragmentação, a dispersão, em um campo de relações complexo.

Nos anos 1980 e 1990 não é possível falar de gerações e por isso se torna mais difícil discorrer acerca da produção poética do período a partir de uma realidade fragmentada, que, inclusive, acaba afetando a própria criação dos poetas. Que diremos, então, da percepção de sua poesia? Os elos, aqui, são frágeis e as estratégias, tanto da ocupação de espaço pelos poetas, quanto da sistematização por parte da crítica, não são homogêneas. Isto é, para os grupos anteriores, digamos, até os anos 60, ainda fazia sentido o conceito de geração, como marca agregadora. O conceito de geração poética — partilhando convivência, projetos, manifestos — serviu para os modernistas, para os concretos, mas, contemporaneamente, a grande diversidade, as dicções tão diferenciadas, o papel diferenciado do escritor/intelectual, num espaço público que se retrai e que diversifica nele a participação do escritor, o conceito de geração é insuficiente ou até inadequado para caracterizar a produção poética do período. É por essa constatação que decidimos tratar, mesmo que rapidamente, no segundo capítulo, da poesia de cada autor, para depois passarmos a uma categorização temática e contextualização social.

A convivência com os poetas selecionados no interior do recorte temporal da pesquisa revelou que alguns deles configuram a síntese da força da produção poética do final do século XX em Belo Horizonte. Assim julgamos, tendo como base a presença em seus textos de elementos que a pesquisa elegeu como prioritários e buscou investigar com maior atenção: o diálogo aberto com a tradição do século XX; a síntese de uma linguagem que sobreviveu ao tempo; uma abertura para um novo olhar sobre a poesia. Explicamos melhor: alguns poetas exibem em seus textos uma naturalização das conquistas realizadas pelas vanguardas do século passado — o Modernismo e o Concretismo —, como o verso livre, o poema piada e o coloquialismo modernistas, e que foram reatualizadas pelos poetas marginais de 1970. Encontraram, assim, a porta aberta nas últimas décadas o que deu aos poetas conforto para questionar a posição do sujeito diante do mundo e sua condição no tempo e espaço. A reboque, veio também o trabalho com um lirismo melódico e sensualizador da palavra. Ao mesmo tempo, as conquistas semióticas do Concretismo foram largamente trabalhadas na investigação da própria palavra poética. Entendemos aqui como um valor, um critério de qualidade, a ligação e o diálogo com a tradição. A síntese de elementos das estéticas do passado

evidencia uma consciente elaboração do discurso e uma incorporação desses mesmos procedimentos à própria voz. Sobre a discussão entre o novo e o passado, auxilia-nos Leyla Perrone-Moisés:

Na célebre postulação do Belo por Baudelaire (permanência e novidade), a modernidade privilegiou o segundo elemento. Mas, à medida que nosso século passava, as rupturas e as diferenças se sucederam com tal abundância e em tal velocidade que se começou a questionar: o novo pode subsistir à repetição *já tradicional* (grifo do autor) de sua busca? O que é original, quando só há diferenças? E quanto ao julgamento: não é paradoxal ter-se, como único valor estável, a mudança? Abolidos todos os códigos, ficou entretanto um mandamento: contrariar o código (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10).

A escolha de alguns nomes como aqueles representativos do período analisado passou pela verificação de que seus escritos não só continham, mas também reuniam com harmonia esses elementos. Além disso, os poetas eleitos apresentam em sua produção as forças poéticas analisadas anteriormente, isto é, tratam com significativa atenção o erotismo, a cidade e a reflexão sobre a palavra poética. Isso não quer dizer que outros nomes que agora não figuram neste capítulo não apresentem tais características, mas que pendem ora com mais força para um dos critérios, ora se afastam, diferentemente de alguns que exibiram em seus textos a união segura dos elementos aqui privilegiados. Eis, portanto, os poetas que figuraram nessa relação: Marcelo Dolabela, Maria Esther Maciel e Carlos Ávila. Há que também lembrar que os três poetas pertencem às esferas de atuação citadas anteriormente, isto é, a cultural, a universidade e o jornalismo. Ou seja, temos a representação das esferas mais atuantes dos poetas do final do século XX. Isso também acabou se tornando um valor na escolha dos critérios para os nomes eleitos.

Destacamos, de início, a poesia de Marcelo Dolabela que, em seu conjunto, apresenta maior fôlego, não só pelo número de publicações, mas também pelo alcance e experimentação de sua escrita. Dolabela parece sempre desejar que a poesia o lance a um novo projeto ou um novo projeto o lance a uma nova poesia. Ao longo de quatro décadas tem se dedicado à produção e divulgação não só da sua poesia, mas também dos escritos de outros poetas em projetos coletivos em que sua marca é sempre reconhecida como diálogo e abertura. Nessa poesia convivem nomes e caminhos múltiplos: do erudito ao popular, do cânone às ruas, do verso metrificado ao concreto, da ironia à reflexão. Ao prefaciá-la sua obra, Gláucia Machado pontua:

Em sua sincronia fina, todas as vozes importam e convivem. De Odair José a Camões. Daí os sentidos plurais dessa poesia. Por um lado, a escrita é vida-obra. Por outro, metáforas e sujeito lírico se separam. Às vezes, os poemas são inventários de nomes de lugares, cidades, pessoas e poetas, muitos, e outros amigos artistas. Séries de poemas-parábola, de matrizes-sonetos. Vivências (MACHADO, G., *apud* DOLABELA, 2006, p. 9).

Paulo Leminski também comenta, em carta de 1980, inserida como apêndice em *Lorem Ipsum* (2006), sobre um dos primeiros livros do poeta:

marcelo:
 ia auscultando com estetoscópio teu “coração malasarte” quando me lembrei que não sou médico nem tua poesia é cardíaca:
 falo então na qualidade de poeta, e mais nada.
 tua poesia tem duas dimensões que me fazem a cabeça: humor e antibeletismo.
 poesia sem graça não dá. o princípio do prazer que a poesia, toda poesia afirma, exige o deboche, o sarcasmo, a pirueta e a surpresa.
 anti-beletismo: poesia feita com material reles e rueiro, consumístico e pop, pedestre e desmistificador.
 a literatura é o maior inimigo da poesia. abaixo ela. (...)
 gostei sobretudo do pique dos saques e do saque dos piques.
 saldações cardíacas.
 (LEMINSKI, em DOLABELA, 2006, p. 213)

A poesia de Dolabela cresce em número e força ao longo das décadas de 1980 e 1990. Dos versos abertamente marginais ao soneto, do jogo musical e irônico com as palavras ao questionamento de seu tempo, Dolabela soube dar à sua geração representações poéticas, repassando as querelas de seu tempo: políticas, sociais, linguísticas, dentro de uma experimentação formal frequente.

Destacamos também a poesia de Maria Esther Maciel. Embora a autora pareça ter migrado ultimamente para a prosa, seu lirismo apresenta elaborações das mais pungentes, construções de imagens corajosas e inusitadas, no final do século, na capital mineira. Além das produções em poesia e prosa, Maria Esther Maciel destaca-se com o seu trabalho crítico, que também revela atenção rigorosa em um debate crítico sobre a literatura. Rodrigo Guimarães, em artigo para a revista *Agulha*, assim fala sobre a obra da autora:

Os procedimentos conceituais de especificação do poético devem ser construídos com dispositivos que não envelopam o texto, preservando a pulsação e a volubilidade da respiração que singulariza a escritura de cada poeta. É a partir desse não-lugar, de um domínio escritural único que o poético se dá a ver, principalmente, como nos lembra Gautier, ao utilizar a paleta provida das cores necessárias para pintar o

“instante” em que nos encontramos. São essas pinceladas “enraizadas em sombras” que a poesia de Maria Esther Maciel nos proporciona ao conceder as “horas da vida que a gente se sente vivendo melhor” (GUIMARÃES, R., 1997, [s.p.]).

A escrita de Esther Maciel é ampla, reflexiva e concisa. Deambula entre a vertigem e a lucidez, entre a emoção (e não evocação sentimental) e a disciplina com a linguagem. É sobre esse “equilíbrio instável”, como diz a poeta, que sua voz escreve as linhas de fuga. Sua escrita, para além dos textos trabalhados nesta pesquisa, chama a atenção no meio acadêmico, como atesta o artigo de Jacques Fux e Luciana Andrade Gomes:

A escrita ficcional de Maciel é uma escrita poética que busca ferramentas para trabalhar com as limitações da linguagem. Inicialmente, sua pesquisa e sua escrita giram em torno dos cânones, dos grandes escritores e obras literárias, o que pode muito bem ser encontrado no início de seu O livro de *Zenóbia*. Partindo desse molde, Maciel incursiona e insere as vozes da literatura universal em seus personagens, construindo assim um hipertexto canônico. Em seguida, persegue a dificuldade e a inviabilidade de construir uma base e começa a enxergar uma literatura rizomática na qual se torna impossível classificar e ordenar (FUX; GOMES, 2012, p. 2).

Completando a tríade eleita aqui como representativa da cena poética belo-horizontina do pós-1980, temos o nome de Carlos Ávila, cuja escrita apresenta um tom diferente de Maria Esther e Marcelo Dolabela, e que sintetiza algumas das forças desdobradas da tradição no século XX. Sobre Ávila, Vera Lins declara:

Mallarmé já apontara uma crise do verso e no prefácio a “Um lance de dados”, sugere, depois da negação – “nada”, um “quase”, “talvez uma arte”. É nesta zona de risco, entre a impossibilidade e a possibilidade, que se constroem esses poemas de Carlos Ávila. Trabalham também entre o verbal e o visual, mais um lugar entre, que, explorando contradições, permite encontrar possibilidades de poesia, entre o sonoro, o verbal e o visual, uma linguagem que nega a palavra banalizada (LINS, 2012, p. 1).

São as possibilidades do lugar da poesia, é explorando a palavra em seu aspecto verbivocovisual que Carlos Ávila dá continuidade, de forma segura e refinada, aos procedimentos poéticos encontrados na poesia brasileira, no final do século. Ronald Polito destaca:

Após o movimento de expansão de seus livros, com poemas que carrearam mais e mais palavras, nesse momento se reencontra o ponto de partida: hoje elas são poucas, bem poucas, tal como em *Aqui & Agora*. Porém definitivamente mais justas (em todos os sentidos), só as imprescindíveis e *vitais*. (POLITO, em ÁVILA, C., 2012, [quarta capa])

Como bem nota Ronald Polito, Carlos Ávila parece caminhar com um repertório mínimo, mas profundo das palavras, sempre retirando o excesso, depurando sua linguagem, à maneira de um João Cabral de Melo Neto ou até mesmo de seu pai, Affonso Ávila.

Outro critério utilizado para destacarmos os três nomes acima, além da qualidade estética, é a inserção e recepção de seus textos nas respectivas áreas de atuação dos poetas. Ou seja, eles representam o espaço de maior circulação poética de Belo Horizonte: a universidade (com os textos críticos e ficcionais de Maria Esther Maciel), o jornalismo (cultural, resenhista e crítico de Carlos Ávila), o trabalho coletivo nas ruas da cidade (com os diversos jornais e revistas dos quais participou e ajudou a criar Marcelo Dolabela). Não se pretendeu, como fica claro, uma análise extensa da poesia dos três nomes destacados. No entanto, fica o registro da qualidade e representatividade dos poetas para o período analisado, bem como a indicação, como referida anteriormente, para possíveis trabalhos de pesquisa sobre poesia.

Todas as vinte e seis dicções rastreadas no estudo são merecedoras de uma análise mais sistematizada da crítica literária e esperamos que a nossa apreciação de seus trabalhos, com o levantamento e organização do material, movimento de pesquisa que compõe a grande força desta tese, possa abrir novos caminhos e instigar novos pesquisadores. Destacamos também, além dos três nomes acima escolhidos, como poéticas de força e que merecem uma maior investigação da crítica, a poesia de Sônia Queiroz, bastante significativa para os anos oitenta, e a de Ricardo Aleixo, para os anos noventa, bem como a produção de Fabrício Marques e Ana Elisa Ribeiro, que iniciaram sua produção no recorte analisado, dando continuidade no princípio do século XXI, com merecidos aplausos da crítica contemporânea. Esperamos que as nossas leituras, comparações, análises e reflexões possam, de alguma maneira, contribuir para a poesia de Belo Horizonte, oferecendo mais um ponto de vista sobre essa produção, e, conseqüentemente, também contribuindo para os estudos críticos em Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS

1 Livros e antologias de poesia

AFONSO, Lúcia. *Delicadeza*. Belo Horizonte: Poesia Orbital, 1997. v. 34

_____. *Chama*. Belo Horizonte: Edições do Campo Social, 2002.

ALEIXO, Ricardo; PEREIRA, Ricardo. *A roda do mundo*. Belo horizonte: Mazza Edições, 1996.

AMÉRICO, José [José Américo de Miranda Barros]. *Amor Bruxo*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1982.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Amar se aprende amando*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Sentimento do mundo*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *O visto e o Imaginado*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ÁVILA, Carlos. *Sinal de menos*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1989.

_____. *Bissexto sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Poesia pensada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. *Área de risco*. São Paulo: Lumme, 2012.

BACAMARTE, Marcus [Marcus Vinicius de Freitas]. *Lírica seca/ Contra-regra do jogo*. Belo Horizonte: Cuatiara, 1993.

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARRETO, Antônio et al. *Antologia poética 2*. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.
- BARROSO, Carlos. *Poetrecos*. Belo Horizonte: Poesia Orbital, 1997. v. 12.
- BOAVENTURA, Ilka. *Sanguínea*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1981.
- BRASIL, Assis. *A poesia mineira no século XX*. Organização, introdução e notas de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- CAETANO, Ana (Org.). *Verso, prosa poética, tradução*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte; Comissão BH 100 – Temporada de Poesia, 1994. v. 3.
- CAETANO, Ana; CARNEIRO, Levi. *Babel*. Belo Horizonte: Fahrenheit 451, 1994.
- CAETANO, Ana. *Quatorze*. Belo Horizonte: Poesia Orbital, 1997. v. 6
- CARVALHO, Roberto Barros de. *Taquicardias*. Belo Horizonte: Edições Dubolso, 1985.
- CONGÍLIO, Mariazinha (Org.). *Antologia de poetas brasileiros*. Lisboa: Universitária, 2000.
- CUNHA, Alécio. *Mínima memória*. Belo Horizonte: Scriptum, 2007.
- DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Orgs.). *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2007.
- DOLABELA, Marcelo. *Lorem Ipsum: antologia poética & outros poemas*. Belo Horizonte: Minimemória, 2006.
- FANTINI, Sérgio. *Ô Minina!* Belo Horizonte: Edição do autor, 1980.
- _____. *Bakunin*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1983.

FERREIRA, Kiko. *Belo Blue*. Belo Horizonte: Poesia Orbital, 1997. v. 32

FREITAS, Marcus Vinicius de. *Lírica seca/ Contra-regra do jogo*. Belo Horizonte: Cuatiara, 1993.

_____. *No verso dessa canoa: poemas, 1993/2005*. Vitória: Flor&cultura, 2005.

GUIMARÃES, Thaís. *Jogo de cintura*. Belo Horizonte: Edições Dubolso, 1982.

_____. *Noite vermelha*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

_____. *26 poetas hoje; Antologia*. 6 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LARA, Camilo; VERSIANI, Adriana. *Dentro Passa*. Belo Horizonte: Poesia Orbital, 1997. v.1.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACHADO, Jovino. *Trint'anos Proust'anos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

_____. *Samba*. Belo Horizonte: Orobó, 1999.

_____. *Balacobaco*. Belo Horizonte: Orobó, 2002.

_____. *Fratura exposta*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2005.

_____. *Cor de cadáver*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2009.

MACIEL, Caio Junqueira. *Felizes os convidados*. Belo Horizonte: Editora Cultural, 1985.

_____. *Doismaisdoido é igual ao vento*. Belo Horizonte: Horta Grande Editora, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *Dos haveres do corpo*. Belo Horizonte: Editora Terra, 1984.

_____. *Triz*. Belo Horizonte: Orobó, 1999.

MARQUES, Fabrício. *Samplers*. Salvador: Relume Dumará, 2000.

_____. *A fera incompletude*. São Paulo: Dobra Editorial, 2011.

_____. *Uma cidade se inventa: Belo Horizonte na visão de seus escritores*. Belo Horizonte: Scriptum, 2015.

MIRANDA, José Américo [José Américo de Miranda Barros]. *Poemas do amor incompleto*. Belo Horizonte: Edições Dubolso, 1990.

MORAES, Vinicius de. *Nova antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NEVES, Simone de Andrade. *O coração como engrenagem*. Belo Horizonte: Lastro Editora, 1994

NOVA, Vera Casa. *Canto zero*. Belo Horizonte: Editora Mulheres Emergentes Edições Alternativas, 1997.

NOVAIS, Carlos Augusto. *A de palavra*. Belo Horizonte: Mazza, 1989.

NOVAIS, Carlos Augusto; DULCI, Luiz Soares (Orgs.). *Sebastião Nunes: um fascículo mamaluco*. Belo Horizonte: Comissão BH 100 Anos, 1994. v. 1. 60 p.

NOVAIS, Carlos. *Alvo. S.m.* Belo Horizonte: Poesia Orbital, 1997. v. 11.

PEIXOTO, Sérgio Alves (Org.). *O melhor da poesia brasileira em Minas Gerais*. Joinville: Sucesso Pocket, 2002.

PENNA, Alcília Duarte. *Duo terno e gravata*. Belo Horizonte: edição do autor, 1984.

PINTO, Manuel da Costa. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006.

RENNÓ, Teodoro. *Restolho & Necrológico*. Coleção Poesia Orbital. Belo Horizonte, 1997. v. 59.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Poesinha*. Belo Horizonte: Poesia Orbital, 1997. v. 7. 32 p.

_____. *Fresta por onde olhar*. Belo Horizonte: Editorial Interditado, 2008. 64 p.

SAVARY, Olga (Org.). *Antologia da nova poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Rio/ Hipocampo, 1992.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS, SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS E FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. *Terças poéticas: jardins internos*. Belo Horizonte, 2006.

SILVA, Wilmar. *Pardal de rapina*. Belo Horizonte: Orobó Edições, 1999.

_____. *Anu*. Belo Horizonte: Orobó Edições, 2001.

_____. (Org.). *O achamento de Portugal*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2005.

_____. *Portuguesia contraantologia*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2009.

QUEIROZ, Sônia. *O sacro ofício*. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1980.

VERSIANI, Adriana; LARA, Camilo. *Dentro Passa*. Belo Horizonte: Poesia Orbital, 1997. v. 1

VERSIANI, Adriana. *A lâmina que matou meu pai*. Belo Horizonte: Edições Lâminas do Brasil, 2012.

2 Bibliografia Geral: História, Crítica e Teoria Literária

ALEIXO, Ricardo. Na encruzilhada, no meio do redemoinho. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 150-157.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?; e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. *Desavenças: poder e melancolia na poesia de Sá de Miranda*. 2007. 317 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Imagens de 22: a semana e os mineiros*. In SILVA, M. A. W da. *A revista: contribuição para o estudo do modernismo em Minas Gerais*. 1984. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de São Paulo, Universidade de São Paulo, 1984.

ANDRADE, Luciana Teixeira de. *A Belo Horizonte dos modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Mestres do passado*. In: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro I: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 254-258.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *A poesia modernista de Minas*. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 179-192.

ASSIS, Machado. *A semana*. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p.17.

AGUSTONI, Prisca [Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira]. *Oiro de Minas: a nova poesia das Gerais*. Seleção e prefácio de Prisca Agustoni. Juiz de Fora: Ardósia, 2007.

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. Depoimento. In: BUENO, Antônio Sérgio (Org.) *Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/UFMG, 1993. p.17-50.

ÁVILA, Rodrigo et all. *Casa do Baile: uma ilha na história*. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; INL, 1984.

BARBOSA, Rui. Conferência de Belo Horizonte. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p.20-21.

BARROS, José Américo de Miranda. Poesia e polêmica no nascimento da cidade. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses (CESP)*, v. 15, n.19, p. 97-109, 1995, Jan./Dez. 1995.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*; tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

BILAC, Olavo. Belo Horizonte: a nova capital de Minas. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p.60-62.

BOMENY, Helena. *Guardiães da Razão: Modernistas Mineiros*. Rio De Janeiro: UFRJ; São Paulo: Tempo Brasileiro, 1994.

BONNEWITZ, Patrice. *Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bordieu*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura no campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BORGES, J.L. Kafka e seus precursores. In: BORGES, J.L. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. vol. II. P. 96-98.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUENO, Antônio Sérgio (Org.). *O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte: PROED. Imprensa – UFMG, 1982.

BUENO, Antônio Sérgio. *Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/UFMG, 1993.

_____. *Affonso Ávila e a geração de Tendência*. *Scripta*. Belo Horizonte: PUC Minas, v.1, n. 1, p. 53-59, jan.1997.

_____. *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação; O poema pós-utópico*. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio Pignatari. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960/*. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Duas cidades/ Ouro sobre azul, 1988.

CARMONA, Kaio. *Um lírico dos tempos: erotismo e participação social na poesia de Vinicius de Moraes*. 2005. 117 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

_____. *Um lírico dos tempos; erotismo e participação social na poesia de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Scortecci, 2006.

CASANOVA, Pascale. *A república Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COELHO, Teixeira (org.). *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Sueli Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 212 p.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Complemento: uma geração em revista*. *Varia Historia*, v. 18, n. 1, p. 241-269, Set. 1997.

_____. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

_____. *Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasília: the utopia of modernity*. In: VALDES, Mario J., KADIR, Djelal. *Literary Cultures of Latin America: a comparative history*.

Vol. II The cultural centers of Latin America. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 597-614.

DIAS, Fernando Correa. Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva: 1975. p. 165-178.

DOLABELA, Marcelo. Belo Horizonte, 18 ago. 2009. Arquivo MP3. Entrevista concedida a Kaio Carmona.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia: estudos & ensaios*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

FERREIRA, João Francisco (Coord.). *Crítica literária em nossos dias e Literatura Marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; DIAS, Gláucia Gerusa. Sônia Queiroz: poesia e tradição em Minas Gerais. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 172-182, 1º sem. 2004.

FUX, Jacques; GOMES, Luciana Andrade. A crítica literária e a literatura crítica de Maria Esther Maciel. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, jul. 2012. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/Artigo_8_Luciana_Andrade_verso_final.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2015.

GONÇALVES, Nadia G; GONÇALVES, Sandro A. *Pierre Bordieu: educação para além da reprodução*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GUIMARÃES, Rodrigo. Encontro textual com Maria Esther Maciel; a poesia "por um Triz". *Agulha*, Fortaleza/São Paulo, n. 57, Maio-Jun. 1997. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag57maciel.htm>>. Acesso em: 11 ago. 2002.

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LARA, Camilo. *Itinerários: a poética do coletivo em Divinópolis*. Belo Horizonte: Dazibao, 2005.

LINS, Vera. [Sem título]. *Remate de Males*, Campinas-SP, v. 32, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2737/2334>> Acesso em: 11 ago. 2015.

LUCAS, Fábio. *Vanguarda, História & Ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Ed., 1985.

_____. Caminhos e descaminhos: veredas. In: SOUZA, Helton Gonçalves. *Vereda literária: entrevistas*. Belo Horizonte: Gráfica Lada, 1997. p. 13-18.

MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

MACIEL, Maria Esther. Belo Horizonte, 3 jun. 2010. Arquivo MP3. Entrevista concedida a Kaio Carmona.

MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. *Belo Horizonte: um espaço para a República*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989.

MARQUES, Fabrício (Org.). *Dez conversas: diálogos com poetas contemporâneos*. Belo Horizonte: Gutenberg, 2004.

MARQUES, Fabrício (Org.). *Sebastião Nunes*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MARQUES, Fabrício. Belo Horizonte, 5 maio 2010. Arquivo MP3. Entrevista concedida a Kaio Carmona.

MENDES, André di Bernardi Batista. O desequilibrista. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 25 de setembro de 2011. Caderno Pensar, p. 4.

MESQUITA, Léa Nilce. *Talupa/Lixeratura: 30 anos*. Belo Horizonte: Edição comemorativa dos 30 anos de existência autônoma da FALE-UFMG.

MICCOLIS, Leila. *Do poder ao poder*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

MICELI, Sérgio. Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil (1920-45). In: _____. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. pp. 69-72.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MIRANDA, José Américo [José Américo de Miranda Barros]. Poesia e polêmica no nascimento da cidade. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses* (CESP), v. 15, n.19, p. 97-109, 1995, Jan./Dez. 1995.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995.

_____. *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 1996.

MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

_____. *Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira*. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evandro (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: Ed. UFF, 1998.

NÓBREGA, Maria Augusta da (Org.). *Olhares sobre Minas: sugestões de leitura*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais; Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, 2008.

NOGUEIRA, Maria Alice, MARTINS, Cláudio M. *Bourdieu & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NOVA, Vera Casa. Bêbados de fim-de-século. In: _____. *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: UFMG/PUC Minas, 2002. p. 8-23.

NUNES, Benedito. Historiografia literária do Brasil. In: _____. *Crivo de papel*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998. p. 205-246.

OLÍVIO, Sidney. Anjo. In: _____. *Anjo*. São Paulo: Grupo Realejo, 1985.

PAULA, João Antônio de. *Livraria Amadeu: os livros e a cidade*. Belo Horizonte: Conceito, 2006.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. 5 ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Os filhos do barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac naify, 2013.

PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.

PEDROSA, Célia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001. p. 7-23.

PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PEREIRA, Maria Antonieta. Disco de poemas [posfácio]. In MACHADO, Jovino. *Samba*. Belo Horizonte: Orobó, 1999. p.81-83.

PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida. Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 33, p. 25-49, jan.-jun. 2009.

_____. O desejo de dizer ou a performance de exu na poética de Ricardo de Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira. *Terra Roxa e Outras Terras* (Revista de Estudos Literários). Londrina, v. 17-A, dez. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Ai.pdf>. Acesso em 23 fev. 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POLITO, Ronald. [Sem título]. In: ÁVILA, Carlos. *Área de risco*. São Paulo: Lumme, 2012. [Quarta capa].

PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo: Siciliano, 1991.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. BH em poesia: a poesia de uma cidade. In: *Temporada de poesia-94/96*. Belo Horizonte: Arquivo Público, fascículos 1-10, 1997.

PUCHEU, Alberto. "Apoesia contemporânea". In: EYBEN, Pietro (Org.). *Pensamento intruso*: Jean-Luc Nancy & Jacques Derrida. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014.

RIO, João do. Nos miradouros do céu. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

ROSA, Mário Alex. O som que faz sentido. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 de nov. 2013. Caderno Pensar, p. 17.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira. *Forças & formas*: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Vitória: EDUFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos e Mário*; correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Organização e notas de Silviano Santiago. São Paulo: Bem-te-vi, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução de Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SCHORSKE, Carl E. A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. *Espaço e Debates*, Ano 9, n. 27, p. 47-57, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*: ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 172-182, 1º sem. 1998.

SILVA, Margaret Abdulmassih Wood da. *A Revista: contribuição para o estudo do modernismo em Minas Gerais*. 1984. 176 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

SILVA, Rogério Barbosa. *O signo da invenção na poesia concreta e noutras poéticas experimentais: uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000*. 2005. 304 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SILVA, Wilmar (Org.). *Terças Poéticas: jardins internos*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de MG, Suplemento Literário e Fundação Clóvis Salgado, 2006. 180 p.

SOUZA, Helton Gonçalves. *Vereda literária: entrevistas*. Belo Horizonte: Gráfica Lada, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. A poesia andando. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

TOLENTINO, Eliana da Conceição. *A vocação mineira: contribuição para o estudo do panorama literário mineiro na década de 50*. 2 v. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

TOLLENDAL, Eduardo José. *Contracultura e marginália: uma re-leitura de metapoemas marginais*. 1986. 255 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1986.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. M. Irene de Q. F. Szmrecsányi e Tamás J. M. K. Szmrecsányi. 7. Ed. São Paulo: Pioneira, 1992.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VASCONCELOS, M. S.; COELHO, H. R. (Org.). *1000 rastros rápidos* (cultura e milênio). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ANEXO: ANTOLOGIA DA POESIA BELO-HORIZONTINA

A proximidade de um fim de século parece produzir nos homens a sensação de término de ciclo e a promessa de novos rumos, novas frentes, em praticamente todos os espaços em que se encontram na sociedade: nas esferas política, social e cultural. Diante de uma espécie de espírito do tempo, torna-se necessário para alguns compreender aquilo que foi exercido durante o século e que, embora já cristalizado na linha da história como matéria do passado, ainda não foi totalmente assimilado, tornando essencial sua investigação para o reconhecimento desse mesmo homem no presente, como uma tarefa última para novos passos em um novo tempo.

No âmbito cultural e artístico, esse exercício se dá de maneira complexa: desde o mapeamento da arte que se produziu no passado, para refutá-la ou reiterá-la, até a certeza de posturas e estéticas ultrapassadas, promovendo novas saídas para a movimentação dessa mesma arte. Especificamente, o estudo sobre poesia, dentro desse espaço artístico, lança mão de instrumentos vários para a realização de um diálogo com o passado e a consciência do presente. Dentre esses instrumentos, as antologias poéticas figuram como exercício declarado da tentativa de fazer permanecer no tempo e na memória a poesia que merece, segundo algum critério, melhor cuidado e compreensão. As antologias poéticas funcionam como um instrumento sinalizador de produção expressiva, na medida em que a iniciativa de se produzir tal tipo de obra parte, geralmente, de um estudioso, por vezes também poeta, que reconhece – ou vivencia – a intensa produção de um determinado espaço e tempo, verificando assim a necessidade de uma maior sistematização e divulgação dessa produção. Ou seja, há uma demanda e um desejo de coletivizar a memória de um tempo em um determinado espaço, na esperança de fazer permanecer essa escrita que até então se viu, de alguma forma, silenciada ou dispersa.

Numa tentativa de dar continuidade ao movimento realizado por tantos pesquisadores, selecionamos poemas representativos de uma parcela da poesia belo-horizontina para a construção de uma antologia. O desejo é que a voz dos autores aqui pesquisados possa alcançar outros leitores e não só aqueles identificados com o período analisado na pesquisa. Para tanto, os textos recolhidos pertencem, por vezes, a um tempo posterior ao recorte estudado. Ou seja, utilizamos, em muitos casos, textos publicados mais recentemente pelos autores, no início do século XXI, abrigo um escopo mais abrangente do que o proposto na tese, para que o leitor tenha acesso não só aos trabalhos mais recentes dos autores, como também possa perceber linhas de

continuidade, ruptura, ou desdobramentos na comparação com os textos analisados na pesquisa. Isso só não aconteceu quando o poeta não mais publicou posteriormente ao período analisado ou não conseguimos acesso à obra.

Com esse caminho proposto, acreditamos contribuir também na divulgação e na percepção do crescimento e da transformação da poesia desses autores. A seguir, apresentamos uma antologia dos poetas aqui estudados, dispostos em ordem alfabética.

ADRIANA DOS ANJOSO NASCIMENTO DA MÚSICA⁸³

Gerada no círculo de ágata, nasceu no reino das pedras.
Energia muito fina, pó de diamante nos cabelos da musa.

Nascida do reino, nas pedras era princesa de cardume.

Pequena suíte latejando no coração vermelho,
sombra nas nuvens de espuma.

Cresceu em meio à energia muito fina,
a pausa.

Sinfonia suave de erva doce.

Som vibrando no azulprofundo deste silêncio.

Era uma vez a fada.

⁸³ ANJOS, Adriana Fernandez Versiani dos. *Livro de papel*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2009.

ALÉCIO CUNHA

URBANISMO⁸⁴

Leontina
(o sustento no lixo)
Canjerana
(o odor do lixo)
Maria das bonecas
(a vida é uma brincadeira)
Todo louco tem a
Cidade que merece.

⁸⁴ CUNHA, Alécio. *Mínima memória*. Belo Horizonte: Editora Scriptum, 2007.

ALÍCIA DUARTE PENNAEXAME⁸⁵

A velhice chega antes nas unhas e nos dentes,
naquilo que- garra e presa – de fera nos resta.
No estranhamento do mundo
e no correspondente ato de dele nos ausentarmos
- não como quem retém corpo e alma, feramente, à espera.
No modo como a história começa a ser narrada:
não em fatos, embora incríveis, sim,
mas, do fundo,
imóvel – onde, findos, mergulham e desaparecem –,
revolto – de onde saltam, incompletos.

⁸⁵ PENNA, Alícia Duarte. *Quarenta e dez poemas*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

ANA CAETANO

meu só amor
agora é tarde
e o final não se reparte
o que hoje é revolta
amanhã será
pó e arte⁸⁶

⁸⁶ CAETANO, Ana; CARNEIRO, Levi. *Babel*. Belo Horizonte. Edição do autor, 1994.

ANA ELISA RIBEIRO**RENASCENÇA⁸⁷**

A casa me que eu vou morar
Com meus homens
Quase todos
Fica em um terreno
Plano e raro
Na região nordeste
Da capital
Na esquina exata entre
Os meus sonhos
E as tarefas
De dona-de-casa

É um terreno
Quase quadrado
Simétrico e alinhado
Com as duas ruas
Que o ladeiam.

Embaixo dele é aterro.
Sobre ele plantarei meu último suspiro.

A casa é antiga e feia.
Depois que me tornei
Dona dela,
Chamei um engenheiro
Que reformou o meu futuro.

Comprei janelas caras.
Refiz os batentes das portas.
Reorganizei o telhado,
Mas ele continuou de vidro.

Ainda não há armários
Onde eu possa guardar
Minhas roupas quase iguais.
Meus sonhos,
Que eram imensos,
Haverão de caber dentro das caixas de sapatos.

Na mudança,
Estarei muito preocupada
Em trazer meus anéis
E minhas memórias,
Mesmo as que estão

⁸⁷ RIBEIRO, Ana Elisa. *Fresta por onde olhar*. Belo Horizonte: Editorial Interditado, 2008.

Quase apagadas,
E os relógios,
Por onde meço
Meus desaparegos.

CAIO JUNQUEIRA MACIELAMANSAR FERAS⁸⁸

acumular folhas & folhas
sem que nenhum búfalo
paste metáforas

encher de deserto
resmas de águias abortadas
e as gavetas entupidas
de reprimidos gritos
do mais faminto babuíno

assim, nesse manso capim
de invisível verde
na praia sem mar das páginas
desescrevo o livro e me livro
do estorvo dos corvos
da felações felinas
ou das incompreensíveis cópulas de répteis
que o método no gerúndio das selvas
roça a mesa e as mãos
com a expectativa aguçada
do bote certo
que me tem como presa.

⁸⁸ MACIEL, Luiz Carlos Junqueira [Caio Junqueira Maciel]. *Doismaisdois é igual ao vento*. Belo Horizonte: Horta Grande Editora, 1997.

CAMILO LARA

eu)⁸⁹

lavo as minhas mãos
lavro as minhas mágoas
lavo as minhas larvas
lavro as minhas palavras
lavo as minhas tranças
lavro o meu silêncio

levo o meu adeus

⁸⁹ LARA, Camilo. *Dezfaces*. Antologia. Coordenação editorial: Camilo Lara, Carlos Augusto Novais e Marcelo Dolabela. Edição independente, 2008.

CARLOS BARROSOMETÁFORAS⁹⁰

fabrico sentimentos numa fábrica burguesa
que bate ponto nos meus anseios
roscas, estoicos parafusos, tudo claro-escuro
cor do suor e das cervejas que embebedaram apátridas
tudo monto, tudo vendo, tontos reclames à faca

cor do mangue e também dos meus amores
uma geladeira kitsch, gaiotas estamos quites
formigas da paixão, carregando folhas maiores que os ombros
abro o coração, um abridor de latas é mais frágil
abro a fábrica dos sonhos e nele a esperança assanha

folha verde que catamos na floresta
na seca, ao norte dos sentimentos, quase seca

⁹⁰ BARROSO, Carlos. *Poetrecos*. Poesia Orbital. Belo Horizonte, 1997.

CARLOS AUGUSTO NOVAISAO TOCÁ-LA⁹¹

Ao tocá-la, desaparece
Não entre espaços de estrelas;
Em círculos, luas
Menores, maiores, enormes...

Com ela, a paisagem inerte,
Meus olhos e aquela
Palavra fira, muda,
Único silêncio de morte.

Que outro silêncio estremece
Entre as margens pequenas
Dos oceanos em miniatura
Que atravessam os nomes.

⁹¹ NOVAIS, Carlos Augusto. *A de palavra*. Belo Horizonte: Mazza, 1989.

CARLOS ÁVILAATRÁS⁹²

atrás
de alguma conversa
neste desacerto

atrás
do pôr do sol
nesta véspera

atrás
da margem de erro
neste deserto

atrás
de algum sentido
nesta viagem

⁹² ÁVILA, Carlos. *Área de risco*. São Paulo: Lumme Editora, 2012.

FABRÍCIO MARQUESCAMINHADA⁹³

Sou um homem sem retrovisor.
Ando todos os dias
Logo de manhã, nas ruas da cidade.

Pessoas pessoas pessoas
Descem e sobem, me atravessam
Sou um homem fora da faixa

Andar, paraíso portátil sujeito a multas.
Em cada expedição diária
Acumulo acidentes e alguns desastres

Sou um homem sem maçaneta
Cruzando os semáforos do planeta
Córdoba, Cádiz, Arpoador, Belvedere

Que mundo esse
Indiferente ao espetáculo
De alguém a caminhar
Sem saber pra onde vai.

Encontro-me perdido.
Errei de rua, errei de mim.
Perdido, encontro-me.

Vou chuva fina,
Vou dia claro.
Apuro meus passos,
Vou não paro.

Que mundo esse
Um dia ainda me confundem
Com um automóvel

⁹³ MARQUES, Fabrício. *A fera incompletude*. São Paulo: Dobra Editorial, 2011.

JOSÉ AMÉRICO DE MIRANDA BARROSNOTURNO DE BELO HORIZONTE⁹⁴

O Arrudas
corre agora
em leito de concreto.

Nátrio e
neon, túneis,
estação de metrô.

Insônia
de cidade
sem recordações.

Noite
em filme
de Wim Wenders.

⁹⁴ MIRANDA, José Américo de. In: *Belo Horizonte: a cidade escrita*. MIRANDA, Wander Melo. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais/ Editora UFMG. 1996, p. 187.

JOVINO MACHADOANDRÓGINA⁹⁵

seu perfume confunde a brisa
desesperando os loucos sem olfato
íssifo escala seu vestido infantil
caindo nas pedras de luminosa vila rica

minhas digitais conhecem suas entranhas
a lua ilumina levemente as suas costas
depois da chuva as luzes pintam a pista
seu sangue no lençol é quadro modernista

a minha poesia não esconde os hematomas
e os nossos corpos são jardins em chamas
onde os desejos são selvagens jardineiros
sucumbindo à aceleração artificial dos dias

⁹⁵ MACHADO, Jovino. *Cor de cadáver*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2009.

KIKO FERREIRACOHEN E A MUSA⁹⁶

onde anda minha musa
que o tempo sem ponteiros não acusa?
onde o corpo que, quando quer, minha alma usa?
nas dobras da lua, entre frisos de encolher paixão.
não há cura para o amor
just time to spend between the summers

⁹⁶ FERREIRA, Kiko. *Muskaligrafia*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

LÚCIA AFONSOHALOGRAFIAS⁹⁷

(4)

Na praça do papa se soltam papagaios
quando os ventos são pagãos e agostinianos,
e as classes se misturam, negros e brancos vêm,
de carro, ou de um ônibus domingueiro
de integração entre um bairro rico e outro pobre,
integração de papel de seda,
linha e carretel de latinha de cerveja.
O menino de camisa vermelha
empina um papagaio cor de rosa.
a menina de saia rodada estampada
segura a linha com a mão direita
e o estampado com a esquerda.
Crianças e gente-grandes oscilam na ventania
atrás das nuvens do céu.

Se ventasse um pouquinho mais forte,
e um redemoinho arrastasse a lei da gravidade,
e o planeta ficasse de ponta-cabeça,
veríamos papagaios coloridos
soltando pessoas no céu.

⁹⁷ AFONSO, Lúcia. *Chama*. Belo Horizonte: Edições do Campo Social, 2002.

MARCELO DOLABELANA FONTE CRISTALINA DE BÍBLIS⁹⁸

um mundo dentro do mundo
pedra que não se lapida
ruído que grita mudo
onde o silêncio é ouvido

um mundo antes deste mundo
sem as perdas desta vida
onde se esquece de tudo
numa retina de vidro

aqui é mais do que mundo
uma eterna dança de hidra
num oceano sem fundo
com onda que nunca vibra

aqui é além do mundo
lembrança já esquecida
onde viver é o estudo
da morte e sua medida.

⁹⁸ DOLABELA, Marcelo. *Lorem Ipsus*: Antologia poética & outros poemas. Belo Horizonte: Minimemória, 2006.

MARCUS VINICIUS DE FREITASREDONDILHAS ROUBADAS⁹⁹

4

A poesia quer subir
A escada da caverna
Escapando do nadir
Onde a escuridão hiberna.

Mas quando chega no píncaro
Descobre-se entediada
Pois toda verdade é efêmera
A ideia pura é gelada.

A plenitude é desejo;
Só enquanto desejo dura.
Muito mais vale o ensejo
De toda matéria impura

Porque, essa sim, está viva.
Só vista de seu começo
A escada se mostra ativa.
Nos cosmos, o endereço

Do alto ou do baixo é nada.
De grau em grau a poesia
Está sempre condenada
A fartar-se de alegria.

Mesmo chorando, magoado,
Alguma alma perdida,
Todo poeta é encantado
Pela vida que há na vida.

Só mesmo o barro do mundo
Faz pra poesia uma casa;
O sentido mais profundo
Nasce da matéria rasa.

Por isso a visão sublime
Que deseja a poesia

⁹⁹ FREITAS, Marcus Vinicius de. *No verso dessa canoa: poemas, 1993/2005*. Vitória: Flor&cultura, 2005.

Se alimenta e se redime
Na língua do dia a dia.

MARIA ESTHER MACIEL

IMPASSE¹⁰⁰

quando
o silêncio
assombra
a palavra
que pensei
não sei
se insisto
em dizer
o perdido
ou se hesito
ante o risco
de me perder
outra vez.

¹⁰⁰ MACIEL, Maria Esther. *Triz*. Belo Horizonte: Orobó edições, 1999.

RICARDO ALEIXOPAUPÉRIA REVISITADA¹⁰¹

Putas, como os deuses,
vendem quando dão.
Poetas, não.
Policiais e pistoleiros
vendem segurança
(isto é, vingança ou proteção).
Poetas se gabam do limbo, do veto
do censor, do exílio, da vaia
e do *dinheiro não*).
Poesia é pão (para
o espírito, se diz), mas atenção:
o padeiro da esquina balofa
vive do que faz; o mais
fino poeta, não.
Poetas dão de graça
o ar de sua graça
(e ainda troçam
— na companhia das traças —
de tal “nobre condição”).
Pastores e padres vendem
lotes no céu
à prestação.
Políticos compram &
(se) vendem
na primeira ocasião.
Poetas (posto que vivem
de brisa) fazem do *No, thanks*
seu refrão.

¹⁰¹ ALEIXO, Ricardo. *Máquina Zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2004

SÉRGIO FANTINI

eu sou assim¹⁰²
naturalmente melancólico

deve ser da idade
de minhas roupas largas
este jeito torto de pisar
em minhas torpes qualidades

mas no fundo eu sou bom
o bastante pra te afundar

por isso
evite trafegar
contra minha mão

ou mantenha distância
de sua segurança

¹⁰² FANTINI, Sérgio. *Bakunin*. Belo Horizonte: do autor, 1983.

SIMONE DE ANDRADE NEVESCASA DE TEAR¹⁰³

Tracionada a ferrugem dos ferrolhos
Reage ao sol
E rescende o cheiro dos carvalhos
No escorrer das ocras:
O ferro a menstruar no tempo.

Transversa
A luz revela o desenho das teias:
Colcha prateada de neurônios
- esses nervos da vida.

Firmes ali sem mais estar
Mãos invisíveis no ensaio do tear.

¹⁰³ NEVES, Simone de Andrade. *Corpos em marcha*. Belo Horizonte: Scriptum, 2015.

SÔNIA QUEIROZMATURIDADE¹⁰⁴

a isto chamaremos
amor:
este estado de alma
entre a tolerância
e o tédio

a absoluta complacência
com a carne
e não só a carne:
aprenderemos a conviver
com todos os desejos.

e abandonaremos
sem pena
todos os sonhos loucos
os arrebatamentos
da paixão

que amor não é
chama
é acha
com que queimamos o tempo
calmamente.

¹⁰⁴ QUEIROZ, Sônia. *Relações cordiais*. Belo Horizonte. Poesia Orbital, 1997.

TEODORO RENNÓ ASSUNÇÃO

(DOMESTICAOS)¹⁰⁵

Amanhece pensando domésticas
Querelas requentadas do jantar.
As titicas esperando escurecem;
No altar empregadas amarelas

Velam vasculhando classificados.
As patroas recorrem a agências
Mas sábados entulham melam.
Nem urgências socorrem as broas.

¹⁰⁵ ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *Restolho & Necrológio*. Belo Horizonte: Poesia orbital, 1997.

THAÍS GUIMARÃESVESTIDO DE VELUDO¹⁰⁶

Vou me vestir de veludo
e esperar a noite.
Na minha casa
ela entra devagar,
pedindo licença,
trazendo a hora
de guardar tintas e pincéis.
A tela inacabada ainda quer falar.

Vou me vestir de veludo
para esperar a noite
dona dos cheiros
dos jasmims dos montes.
A mesa está posta.
A cama feita.
Os livros espalhados pelo chão.

O céu já se colore
mais que o quadro.
A cigarra, perdida na cidade,
teima em gritar
seu grito de agonia.
A lagartixa que me visita todo dia
já se arrasta nas paredes da varanda
sob o olhar atento dos meus gatos.

Mesmo os bichos
sabem dessas horas
que vão chegar
no barulho do relógio.
Mesmo a flor se fecha
e o mar se acalma
e os frutos das árvores
não amadurecem agora.

Vou me vestir de veludo
e esperar.

¹⁰⁶ GUIMARÃES, Thaís. *Noite vermelha*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999.

VERA CASA NOVAVERSÃO¹⁰⁷

Palavras se (me) movem
poéticas viajantes
nessa música do corpo.

o silêncio pungente
nos arrebatada,
nos persegue até a paranoia.

O repouso da nota musical
reverberando nessa guitarra sem eco
faz regurgitar vozes trêmulas.

o eco da máquina na guitarra
plangente se extingue.

onde o fim?
ele está lá onde tudo recomeça.

assim: a palavra, a mutante,
o móbile, a ressonância,
as cintilações.

¹⁰⁷ NOVA, Vera Casa. *Rastros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

WILMAR SILVAANU (EXCERTO)¹⁰⁸

riomarno interior das graiz
euanuavesoubichonasenda
poçudespelhoáslisárguacor
rentondvítriorcorpiodfauno
ninchodgravetofelndiaviés
véundavausíndigodobrasil
triçaentrioandorinhasanu

anuéaladoqarvoaervaraiz
marsemfimcorpodpázsaros
insetaérâjiadbrelqreptil
ervadtenolhardpervérticio
animalrompdialibelualo
irromplísberdalocadotatu
rãdivivacrisálidanachuva

¹⁰⁸ SILVA, Wilmar. *Anu*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2008.

APÊNDICE: PERIÓDICOS EM CIRCULAÇÃO EM BELO HORIZONTE (1980-1990)

Reproduzimos a seguir as principais referências de revistas que privilegiaram o texto poético nas décadas de 1980 e 1990. A maioria dos exemplares de jornais e revistas aqui citados podem ser encontrados no Arquivo Público Mineiro, no Catálogo de Imprensa Alternativa do Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular do Rioarte, publicado em 1986, ou em bibliotecas pessoais de seus autores e colaboradores. Tivemos acesso a uma parte dos exemplares, mas não a todos. Assim, a descrição de alguns periódicos, a que tivemos mais acesso, poderá ser mais detalhada que a de outros, aos quais não tivemos acesso.

1. A palavra – 1980

Revista de poemas, contos, artigos e cartuns, foi editada pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Letras da UFMG e tinha entre vários colaboradores: Marcus Vinicius de Faria, Écio Antônio Portes, Luciano Eloi Santos, Raul César, Marcelo Dolabela.

2. Alegria Blues Banda – 1979

Publicação do grupo “Cemflores”, a revista trazia poemas, ilustrações, contos, quadrinhos e propostas visuais e contava com a participação de: Luciano Cortez, Marcelo Dolabela, Avanilton de Aguillar, Paulo Bruscky, Lúcia Villares, Nicolas Behr, Tanussi Cardoso, Carlos Araújo, Carlos Barroso, André Bueno, Juca, Ilka Boaventura. A primeira publicação é grampeada, com vinte e quatro páginas, a página inicial com formato de 22 x 11 cm, sendo cada página seguinte aumentada de cerca de um centímetro até chegar a 21,6 cm, em papéis coloridos, inclusive entremeados com folhas de jornal, *offset*. A segunda revista é grampeada, *offset*, formato 22 x 16,5 cm.

3. Aqui Ó – 1980

Essa revista também se constitui como um dos desdobramentos do grupo “Cemflores” e varia de formatos e folhas: o número um tem vinte páginas e o número dois tem dezesseis, ambos medindo 16 cm x 10,8 cm, os números três e quatro, com doze páginas cada, têm formato 22 cm x 16 cm, edições mimeografada. Entre os colaboradores constam: Marcelo Dolabela, Ilka Boaventura, Avanilton de Aguiar, Jair,

Juca, João Batista Jorge, Marco Antonio, Elmer Ferreira Luiz. Contém ilustrações, poemas e algumas propostas visuais.

4. Arte quintal – 1985

Jornal cultural, *offset*, formato 32 cm x 23 cm, em preto e branco, vinte páginas. Editores: Wagner Torres e Rogério Salgado. Colaboradores: Alexandre Santiago, Paulo Phormiga, Wilson Coelho, Cláudia Machado, Antônio Espechit, Elder Pacheco Assumpção, Edilson Ferreira, Ricardo Aleixo, Luiz de Carvalho. O jornal contém poemas, entrevistas e programação cultural.

5. Bodoque – Revista cultural – 1979

Revista, *offset*, grampeada, formato 23 cm x 16 cm, com trinta e duas páginas. Entre os membros do Conselho Editorial constam: Wellington Tibúrcio, Francisco de Moraes Mendes, Marcos Antônio dos Santos, Humberto Grisolia, João Batista Jorge, Thais Guimarães, Helvécio de Souza Pinheiro, além de ilustradores e colaboradores variados. Diretor: José Alexandre Marino. O número um da publicação é datado de novembro de 1979. Contém contos, entrevistas, depoimentos, críticas, anúncios, poemas, humor, história em quadrinhos. Revista cultural e literária.

6. Cemflores – 1978

Jornal do DCE da UFMG, Belo Horizonte, MG, *offset*, minitablóide, sendo a medida do exemplar de número 3: 31 cm x 21,5 cm, com doze páginas. Grupo editorial: Avanilton de Aguiar, Marcelo Dolabela, Denise Mendes, Luciano Cortez e Silva, Carlos Barroso, Carlos Rodrigues, Ilka Boaventura, Jair Tadeu. O primeiro número desse jornal data de setembro/outubro de 1978. Contém fotos, ilustrações, poemas, artigos, entrevistas, informações, mini-contos. Publicação universitária, cultural.

7. Clé – 1990

A revista contém ilustrações e poemas. Coordenador: J. Geraldo C. Duarte. Colaboradores: Jussara L. Marques, Glória Campos, Marcelo Dolabela, Beré Lucas, José Luiz Furtado, Riuter Lajinha, Avanilton Aguiar.

8. Destaque – Suplemento cultural do Jornal de Minas – 1982

Primeiramente publicado como Suplemento Cultural do *Jornal de Minas*, formato tabloide, *offset*, quatro páginas. Editor: Emílio Grinbaum. Entre os inúmeros colaboradores constam: Luiz Fernandes Silva, Humberto de Almeida, Maria Thereza

Mendonça, Ruth de Souza, Adão Ventura, Adair José, Violeta Formiga, Teresinka Pereira, Antônio Arcela, Tanussi Cardoso. Contém fotos, ilustrações, textos, crônicas, poemas, entrevista, resenhas, contos.

9. Duas palavras – 1983

Publicação de poemas, traduções e diferentes textos. Editor: Roberto Barros de Carvalho. Colaboradores: José Américo, Cláudio Nunes de Moraes, Maria Eneida, Vitor Farias, Tônico Mercador, Delfim Afonso Júnior, Eliane Facion, Marcus Vinicius de Faria, Raimundo Nonato, Sônia Queiroz, João Paulo Gonçalves da Costa, Carlos Ávila.

10. Extravia – 1992

Publicação de poemas, ficção e ensaios. Editores: Luiz Vilela, Moacyr Laterza, Sérgio Danilo, Luiz Vieira.

11. Fahrenheit 451 – 1986

Revista cultural e política, continha poemas, experiências visuais, ensaios sobre literatura e música, possuía capa colorida, miolo preto e branco, *offset*, formato de 33 cm x 22 cm, com trinta e quatro páginas. A edição de número um é de maio de 1986. Editores: Ana Caetano, Levi Carneiro, Marcelo Dolabela, Teodoro Rennó Assunção. Colaboradores: Isaura Penna, Jimmy Leroy, Cristiano Rennó, Raimundo Nonato, Alícia Duarte Penna, Lincoln Volpini, Glória Campos, Jair Tadeu, Guilherme Freire Garcia, Hélio Rola, Luciano Cortez, Gláucia Machado, Cássio Martinho, Luiz Soares Dulci, José Luiz Furtado, Eneida Maria de Souza, Rubinho Troll, Régis Bonvicino, Leonardo Avritzer, Hugo Cerqueira.

12. Liberdade literária – 1981

Publicada por Wesley Pioest, contém poemas e contos.

13. Mano a mano – arte e manhas – 1981

Produção de literatura, artes visuais, dança e circo. Editores: Rodrigo Leste, Tião Camilo, Nathan Kacowicz, L. C. Garrocho, Adna Sales, Rosângela Campos.

14. Minas Geral – 1982

Contém poemas e ensaios. Editores: Fernando Tavares, José Sette de Barros, Mário Drummond, Oswaldo Medeiros, Paulo Giordano.

15. Mulheres emergentes – 1993

Editada por Tânia Diniz, apresenta poemas e ilustrações. Colaboradores: Sandro Starling, Lúcia Afonso, Carmem Moreno, Fátima Portilho, Affonso Romano de Sant'Anna.

16. O eixo e a roda – 1982

Editada pelo Departamento de Letras Vernáculas da FALE/UFMG, a revista apresenta ensaios e estudos literários, poemas e ficção. Dentre os inúmeros colaboradores, destacam-se: Luiz Carlos Alves, Alfredo Margarido, Ronald Claver, Sônia Queiroz, Marcus Bacamarte, Sérgio Alves Peixoto, Orlando Bianchini.

17. Orwelhas Negras – 1988

Contém poemas e experiências visuais. Editor: Márcio Almeida. Colaboradores: José Américo Miranda, Rogério Salgado, Livia Tucci, Rita Espechit.

18. Ponta de lança – 1988

Publicação de poemas, reportagens, crítica e contos. Editor: Pedro Maciel. Colaboradores: Adão Ventura, Adélia Prado, José Américo, Laís Corrêa de Araújo, Márcio Almeida, Sebastião Nunes, Marcelo Dolabela, Affonso Ávila, Carlos Ávila.

19. Ptyx – 1988

Poemas e ensaios. Colaboradores: Márcio Sampaio, Myriam de Abreu Machado, Dirceu Xavier, Maria do Carmo Vivacqua Martins, João Paulo Gonçalves da Costa, Misabel de Abreu Machado, Jarbas Juarez, José Nova.